

Helmut H. Diederichs

Frühgeschichte deutscher Filmtheorie

Ihre Entstehung und Entwicklung
bis zum Ersten Weltkrieg

Habilitationsschrift
im Fach Soziologie
am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften
der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main

1996

Publikation im Internet: 2001

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
 I. Einleitung	
A. Stummfilmtheorie als Formtheorie	6
B. Stand der Forschung zur frühen Filmtheorie	8
 II. Frühgeschichte der Filmpublizistik: Die Protagonisten der Theorie	18
A. Fachpresse: Gründung der Filmfachzeitschriften und Anfänge der Filmtheorie (1907-1909)	18
B. Kinoreformer: Lehrerproteste und erste praktische Reformversuche (1907-1909)	24
1. Erste Proteste von Lehrern und Tagespresse	24
2. Die "Kinematographische Reformpartei"	27
3. Der Verein "Bild und Wort"	30
C. Literarische Intelligenz: Theater-Kino-Streit und "Autorenfilm" (1907-1914)	35
1. Die ersten Literaten im Kientopp	35
2. Kino wird Konkurrent des Theaters	40
3. Kampf der Theaterverbände gegen das Kino	43
4. Antwort der Kinobranche: "Autorenfilm"	48
5. Zur historischen Bedeutung des "Autorenfilms"	56
 III. Frühgeschichte der Filmtheorie	63
A. Formästhetische Theorie in der kinematographischen Fachpresse (1907-1914)	63
1. Diskussion des Film d'art (1907-1910)	63
2. Lebenswahrheit und Ausdrucksmittel (1911-1914)	69
a. Filmpraktiker und Filmregie	69
b. Globale formästhetische Ansätze	77
c. Wesen des Lichtspiels: Paul LENZ-LEVY (1913)	84
B. Der wichtigste Formtheoretiker des frühen Films: Herbert TANNENBAUM (1912)	90
1. Aristotelische Theorie des Films	90
2. Mittel der Darstellung	94

C.	Filmtheorien der literarischen Intelligenz	101
1.	Film und die alten Künste	105
2.	Formmittel und Inhalte der Filmkunst	126
D.	Ästhetische Theorien der Kinoreformer (1910-1915)	143
1.	Filmdrama und Bühnendrama: SELLMANN vs. RATH	156
2.	Kinematographie als "Unkunst": Konrad LANGE	167
3.	Photographietheorie und Kino: Willi WARSTAT	177
4.	Kino als Gesamtkunstwerk: Hermann HÄFKER	182
a.	Naturdramatik und "Kinetographie"	183
b.	Stellung zum Kinodrama	192
c.	Kinematographie und Erster Weltkrieg	201
5.	Sozialdemokratie und Kino	208
E.	Ästhetik und Soziologie des Kinos: Emilie ALTENLOH	217
1.	Produktionsstrukturen	218
2.	Rezeptionsstrukturen	227
IV.	Filmform und Formtheorie	240
A.	Entwicklungsmodell der Filmform	240
B.	Entwicklungsstufen der Formtheorie des Films	248
C.	Zur Entwicklung der frühen deutschen Formtheorie. Eine systematische Zusammenfassung	252
	Literaturverzeichnis	259
	Anhang	290

Vorwort

"Nicht oft wurde in Kunst- und Kulturdingen ein Kampf so erbittert geführt, wie er gegenwärtig um den Wert oder Unwert des Kinos tobt"¹, so ein Zeitzeuge 1913. Kaum hatte das neue Medium der Kinematographie in Deutschland festen Standort gefaßt, schon mußte es sich der heftigen Angriffe von Lehrern, Volksbildnern, Juristen, Pfarrern und anderen um das seelische und geistige Wohl des Volkes Bemühten erwehren, die nach "Kinoreform" riefen. Als das Kintopp-Kino zum Kinematographentheater avancierte und das Nummernprogramm dem Kinodrama wich, gingen auch die Freunde der Bühne und der Literatur auf die Barrikaden. "Wer heute (1913, H.H.D.) einen Überblick über das Nebeneinander, Miteinander und Gegeneinander des Kinematographenbetriebs und der Schaubühne geben will, der muß sich von vornherein klar darüber sein, daß er sich in ein Wirrsal außerordentlicher Art wagt."² Es fanden sich überdies zahlreiche Verteidiger der jungen Kunstform, allen voran natürlich die kinematographische Fachpresse.

Mit den Kinoreformern, mit der literarischen Intelligenz und mit der Kino-Fachpresse sind die drei wesentlichen Gruppierungen benannt, die sich in den Jahren von 1907 bis zum Ersten Weltkrieg an der heftigen und vor allem umfangreichen Debatte über das neue Massenmedium und künstlerische Mittel Film beteiligten. Ein zeitgenössischer Kenner der europäischen Filmpublizistik: "Wohl mehr als neun Zehntel alles dessen, was in den letzten Jahren über das Lichtspielwesen, seine mannigfachen Beziehungen zum Recht und zur Kultur, geschrieben ist, gehört der deutschen Literatur an."³ Hält man sich vor Augen, daß gleichzeitig der Anteil der deutschen Filme am eigenen Markt vor dem Weltkrieg bei allenfalls zehn bis fünfzehn Prozent lag, ist es nur geringfügig übertrieben zu sagen: Die Franzosen, Amerikaner, Italiener und Dänen haben die Filme gemacht - und die Deutschen haben sich derweil über das Wesen der Kinematographie gestritten. "Wenn es auf die Kritik ankäme, müßten wir in Deutschland die allerschönsten Filme haben"⁴, erkannte schon die erste deutsche Filmkritikerin und sie wußte auch die Ursache: "An die Kritik wird so viel Geist und Zeit verschwendet, daß für das mühsame Kunstwerk nichts übrig bleibt."⁵

Theodor HEUSS erinnerte sich 1927: "Wer vor fünfzehn Jahren in einer Redaktion saß, von der nach den Erwartungen der Literaten auch die sog. Kulturpolitik betreut wurde, mußte damit rechnen, in jeder Woche etwa zwei bis drei Manuskripte über das ästhetische Wesen des Films zugesandt zu erhalten ... Die Theorie der Kinos erlebte eine Hochkonjunktur, von der Paraphrasierung der sozialen und pädagogischen Begleiterscheinungen gar nicht zu sprechen."⁶ Pädagogik und Literaturwissenschaft haben sich mit ihrer Klientel bereits befaßt. Was bisher ausstand, war eine Untersuchung über die spezifisch *film*theoretische Seite der Vorkriegsdiskussionen: die filmästhetische Theorie, verstanden als Prozeß der zunehmenden Bewußtwerdung der filmischen Gestaltungsmittel, der filmischen Formen, der "Filmsprache".

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die umfassende Darstellung und kritisch-systematische Einordnung der Entwicklung und des Standes der deutschsprachigen Filmtheorie in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg, Methode ist, die formästhetische Theorie des frühen Films aus den Aussagen der Zeitgenossen zu rekonstruieren und in ein formtheoretisches Entwicklungsmodell einzubringen. Vor die Wahl gestellt, das immense Quellenmaterial zur frühen Theorie des Kinos, von dem am Beginn der Recherchen für dieses Buch noch kaum jemand etwas wusste, entweder umfassend vorzustellen oder exemplarisch zu analysieren, entschied sich der Verfasser für die erste methodische Variante, wollte erst einmal die frühe Theorie aus ihrer Zeit heraus verstehen und nicht ihr vorschnell spätere Auffassungen und Kategorien überstülpen, auch als Versuch, sich der "naiven" Filmtheorie "naiv" zu nähern: um mitzustauern, wo es noch so Vieles zu bestaunen gab, um mitzusuchen, wo die frühe Theorie sich begrifflich auf die Suche begab, und um mit zu entdecken, wie sich das neue künstlerische und kommunikative Mittel entwickelte und und wie

¹ Herbert TANNENBAUM, Probleme des Kinodramas. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 60.

² Willy RATH, Kino und Bühne, M.Gladbach 1913, S. 3.

³ Albert HELLWIG, (Rezension) Fr. Hallgren: Kinematografien ett bildningsmedel. In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 166.

⁴ Malwine RENNERT, Gabriele d'Annunzio als Filmdichter. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 211.

⁵ Malwine RENNERT, Film und Schauspielkunst. In: Bild und Film, Nr. 8, 1912/13, S. 181.

⁶ Theodor HEUSS, "Metropolis". In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 4, 15.2.1927, S. 108.

man seiner zunehmend bewußter wurde. Das weitgehende Fehlen zuverlässiger Vorarbeiten machte die Behandlung der *filmgeschichtlichen* Zusammenhänge, die die filmtheoretischen Debatten erst auslösten, nötig. In selteneren Fällen legten die frühen Theoretiker Monographien vor; zumeist muss sich der Theorietheoretiker sein Material aus Hunderten von Aufsätzen, Artikeln, Umfrageantworten einer Vielzahl von Autoren kondensieren.

Ein "Lebenswerk" ist dieses Buch zumindest in zeitlicher Hinsicht; die ersten Recherchen dazu liegen über zwanzig Jahre zurück. Die Publikation im Internet schlägt die Brücke vom neuen Medium des beginnenden 20. zum neuen Medium des beginnenden 21. Jahrhunderts. Wobei die elektronische Publikation sogar werkbezogene Vorteile mit sich bringt, besteht doch ein wesentlicher Wert des Buches in der Darstellung umfassenden theoriehistorischen Materials, das von seinen "Usern" elektronisch sehr viel besser und schneller nach jeweils interessierenden theoretischen Stichworten und relevanten Autoren durchsucht werden kann. Gegenüber den Fassungen von 1991 und 1996 sind der Forschungsstand, das Literaturverzeichnis und der Anhang aktualisiert sowie einige von den Habilitations-Gutachtern empfohlene Umstellungen im Text vorgenommen worden.

Der Verfasser ist einer Reihe von Personen für Unterstützung in den verschiedenen Phasen der Arbeit zu Dank verpflichtet: Eberhard Spiess und Martin Loiperdinger (beide ehemals: Deutsches Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main), Walter Schobert (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main), Jürgen Berger (Landesmuseum für Technik und Arbeit, Mannheim) Bernd Kortländer (Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf), Eva Orbanz, Hans Helmut Prinzler und Werner Sudendorf (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), Klaus Jaeger † (ehemals: Filminstitut Düsseldorf), Dieter Prokop (Frankfurt), Hans-Michael Bock (Hamburg), Beatrice Newman-Tannenbaum (New York), Joachim W. Storck (Marbach am Neckar), Anne und Joachim Paech (Konstanz), Sabine Lenk (Düsseldorf), Frank Kessler (Nijmegen), Karl-Dietmar Möller (Essen), Klaus Gronenborn (Köln), Hellmuth Häfker (Clausthal-Zellerfeld), Ursula Madrasch-Groschopp (Kleinmachnow), Winfried Günther (Frankfurt), Christine Noll-Brinckmann (Zürich), Emilie Altenloh † (Hamburg), Fritz Güttinger † (Zürich), Monika Groll (München), Johannes Gawert (Redaktion „medien praktisch“, Frankfurt), Winfried B. Lerg † (Münster), Johannes Kamps (Wiesbaden), Corinna Müller (Hamburg), Manuel Lichtwitz (Wolfenbüttel) sowie den Institutionen: Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar, Landesarchiv, Berlin, Amerika-Gedenk-Bibliothek, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, Theatermuseum, Köln-Porz-Wahn, Universitätsbibliothek, Tübingen. Besonderer Dank gilt auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft für das Habilitationsstipendium, mit dessen Hilfe der Verfasser diese Schrift fertigstellen konnte.

I. Einleitung

A. Stummfilmtheorie als Formtheorie

In der Geschichte der Filmkunst wie in der Geschichte der filmästhetischen Theorie lassen sich zwei widerstrebende Tendenzen ausmachen. André BAZIN unterscheidet für das "Kino der Jahre 1920 bis 1940 zwei große gegensätzliche Richtungen ... die Regisseure, die an das Bild glauben, und jene, die an die Realität glauben"⁷. TRUFFAUT schreibt von den "zwei Strömungen des Kinos: Realismus und Ästhetizismus"⁸. KRACAUER benennt diese Richtungen als "formgebende und realistische Tendenz"⁹ und weist sie, beginnend mit Lumière und Méliès, für die gesamte Filmgeschichte nach. J. Dudley ANDREW übertrug das KRACAUERSche Begriffspaar auf die Geschichte der Filmtheorie: Als "The Formative Tradition" faßt er die Theoretiker Münsterberg, Arnheim, Eisenstein und Balázs zusammen, unter "Realist Film Theory" behandelt er Kracauer und Bazin.¹⁰ John L. FELL grenzt den "realism" Kracauers ab vom "idealism" Arnheims.¹¹ Andrew TUDOR differenziert zwischen jenen Theoretikern, denen es um ein "Filmmodell" geht, darum, das "empirische Funktionieren des Mediums zu begreifen", und jenen, die an der Entwicklung einer "Filmästhetik", einer "Grundlage für Qualitätsurteile", interessiert sind.¹²

Wer hinter diesen Dichotomien das heikle Begriffspaar 'Form und Inhalt' vermutet, geht sicher nicht völlig fehl. Formative, formgebende, formorientierte Filmtheorie, im weiteren kurz Formtheorie genannt, ist den Gestaltungsmitteln des Films gewidmet; realistische Theorie, so KRACAUER, "befaßt sich mit Inhalten"¹³. Formorientierte Theorie und Praxis des Films ist sich der künstlerischen Mittel stets bewußt, verweist in ihren Produkten auf den kreativen Vorgang selbst. Der filmische Realismus sieht Film als ein Stück Leben, nimmt die Gestaltungsmittel stark zurück, um den Realitätseindruck der Rezipienten nicht zu stören. ARNHEIM warnt vor dem Operieren mit dem Begriffspaar Form und Inhalt vor allem dann, wenn man sich nicht klarmacht, "daß Form und Inhalt nicht etwa qualitative sondern nur quantitative Unterschiede darstellen, daß sie Punkte innerhalb derselben Skala sind, und zwar willkürlich angesetzte, relative Punkte"¹⁴. Man werde leicht versucht, für Rohstoff zu halten, was in Wirklichkeit schon "Resultat eines künstlerischen Schaffensprozesses"¹⁵ sei. ARNHEIMs Warnung bedenkend, läßt sich der für diese Arbeit so grundlegende Begriff der Formtheorie nun definieren: Gegenstand formästhetischer Filmtheorie ist alles, was dem einen einzigen, umfassenden Formungsprozeß "von der primitivsten Auswahl des Grundthemas bis hinauf zur subtilsten und speziellsten Einzelheit"¹⁶ angehört.

Von der Gültigkeit der Formtheorie nach wie vor überzeugt zeigte sich ARNHEIM in seiner 1963 unter dem Titel "Melancholy unshaped" erschienenen Besprechung von KRACAUERS "Theory of film". Nach KRACAUER schränken die fotografischen Medien die Formfreiheit des Künstlers mehr als andere Künste ein. Der Filmkünstler beeinflusse sein Material eher, als daß er es forme. Daraus leitet KRACAUER die Bestimmung des Films ab, zur Errettung der äußeren Wirklichkeit beizutragen, die Natur physischer Existenz im Urzustand vorzustellen. Dieser "realistischen Tendenz", dieser Realitätsvorstellung als grenzenloser, unbestimmter, unergründlicher Welt setzt ARNHEIM seine eigene, wahrnehmungspsychologisch begründete Realitätssicht entgegen: Die "'stilisierte' Einfachheit ist der Prototyp der echten Konkretheit, der elementaren Wirklichkeitsnähe!"¹⁷ ARNHEIM sieht Kunst als "die Fähigkeit,

⁷ André BAZIN, Die Entwicklung der kinematografischen Sprache. In: derselbe, Was ist Kino?, Köln 1975, S. 28.

⁸ Francois TRUFFAUT, Jean Vigo. In: derselbe, Die Filme meines Lebens, München 1976, S. 32.

⁹ Siegfried KRACAUER, Theorie des Films, Frankfurt 1973, S. 61-65.

¹⁰ Siehe: J. Dudley ANDREW, The Major Film Theories, London Oxford New York 1976.

¹¹ John L. FELL, Film - An Introduction, New York 1975, S. 194-195.

¹² Andrew TUDOR, Film-Theorien, Frankfurt 1977, S. 13.

¹³ Siegfried KRACAUER, a.a.O., S. 11.

¹⁴ Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, S. 159.

¹⁵ Ebenda, S. 160.

¹⁶ Ebenda, S. 161.

¹⁷ Rudolf ARNHEIM, Die ungeformte Melancholie. In: derselbe, Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, S. 154.

Realität sichtbar zu machen"¹⁸ - und Sichtbarkeit werde durch Form erreicht; hingegen neige das unbehandelte Rohmaterial dazu, den Gegenstand unsichtbar zu machen.

"In film theory it so happens that the first great age of thought was nearly homogeneously formative."¹⁹ Es ist nicht weiter verwunderlich, daß in den Anfängen einer Kunst zunächst über deren Gestaltungsprinzipien und Formmöglichkeiten nachgedacht wird. In den Kinos der Stummfilmjahre gab es, gerade aus dem Zwang zu optischen Lösungen heraus, ständig Neues zu entdecken; die Lust auf solche Entdeckungsreisen war der wesentliche Antrieb der frühen Theoretiker. Sehr aufschlußreich für den Theoriehistoriker ist aber auch, was die Zeitgenossen in den Filmen beispielsweise von Griffith nicht gesehen haben und warum. Stummfilmtheorie war im wesentlichen Formtheorie, verbunden mit den Namen von Kritiker-Theoretikern, wie Balázs und Arnheim, von Regisseur-Theoretikern, wie Pudowkin und Eisenstein. Diese vier Autoren werden heute als die "Klassiker" der Filmtheorie angesehen. "Paradoxically", meint ANDREW, "the coming of sound seems to mark the decline of the great age of formative film theory."²⁰ Das ist keineswegs paradox, sondern steht in ursächlichem Zusammenhang. Die zusätzlichen technischen Möglichkeiten des Tons (vor allem der Sprache) und bald auch der Farbe vervielfachten die denkbaren Formmittel des Mediums derart, daß die Regisseure - und mit ihnen die Theoretiker - in den Realismus gezwungen wurden. Die Filmpraktiker hielten sich an den roten Faden der Realität, um sich nicht im Labyrinth der neuen Techniken zu verlieren - und weil es das Publikum so wollte. Die Filmtheoretiker der Tonfilmzeit hatten kaum mehr Gelegenheit, filmsprachliche Innovationen zu entdecken und in ihrer ästhetischen Wirkung zu analysieren. Das hat aber seinen Grund auch darin, daß bis zum Ende der dreißiger Jahre, sagen wir: bis Citizen Kane, die Formmittel des Films, die wir heute kennen, praktisch vollständig vorhanden waren, seither nur endlos variiert wurden. Die Formtheorie des Films endete also nicht mit dem Beginn des Tonfilms, zumal sich die Theoretiker zunächst eingehend mit dem Ton selbst als filmkünstlerischem Mittel auseinandersetzen mußten. Doch hat es seit BALÁZS' letztem Buch "Filmkultura" von 1948 ("Der Film", 1949) kein herausragendes formtheoretisches Werk mehr gegeben.

Die großen Regisseure der ersten dreißig Jahre des Kinos, schreibt BAZIN, "sind vor allem die Erfinder von Formen oder, wenn man so will, Rhetoriker. Das bedeutet keineswegs, daß sie Verfechter der *l'art pour l'art* sind, sondern lediglich, daß in der Dialektik von Form und Inhalt die erstere immer in der Weise bestimmend war, in der zum Beispiel die Perspektive oder auch die Ölfarbe das Universum des Bildes aufgebrochen haben"²¹. Wie Form und Inhalt sich dialektisch (BAZIN) bzw. wie zwei relative Punkte auf derselben Skala (ARNHEIM) zueinander verhalten, so sind auch Formtheorie und Realismus als ineinander verschränkte Problemfelder zu denken: So diskutieren beispielsweise die sogenannten Formtheoretiker das Problem der filmischen Wahrnehmung von Realität (ARNHEIM) und die sogenannten Realisten typische formästhetische Fragen, wie Montage (BAZIN) und Tonverwendung (KRACAUER).

Die Unterteilung der Geschichte der Filmtheorie in eine Phase der Formtheorie und eine Phase des Realismus wurde, wie gezeigt, zuerst von ANDREW vorgeschlagen und in ähnlicher Weise von TUDOR vorweggenommen. Die früheren Theoriehistoriker, vor allem ARISTARCO und ihm folgend AGEL²² beschränkten sich dagegen auf eine bloße Abfolge "großer Theoretiker". Ein solch personenbezogener Ansatz hat ebenso seine Berechtigung, wie die Herausarbeitung des je individuellen ideengeschichtlichen Zusammenhangs des einzelnen Theoretikers. Natürlich kann man TANNENBAUM auf die Dramaturgien Schillers und Aristoteles', MÜNSTERBERG auf die philosophische Schule des Neukantianismus, BLOEM auf die ästhetische Illusionstheorie, BALÁZS auf die Lebensphilosophie, EISENSTEIN auf den Marxismus-Leninismus und ARNHEIM auf die Gestaltpsychologie zurückführen. Miteinander vergleichbar werden diese Autoren jedoch erst, wenn man sie als Glieder einer zusammenhängenden Kette von Formtheoretikern begreift. Dann ist es möglich, die wesentlichen Entwicklungslinien der Theorie in einem abstrahierten Modell zusammenzufassen.²³

¹⁸ Ebenda, S. 156.

¹⁹ J. Dudley ANDREW, a.a.O., S. vi.

²⁰ J. Dudley ANDREW, a.a.O., S. 13.

²¹ Andre BAZIN, Für ein 'unreines' Kino - Plädoyer für die Adaption. In: derselbe, Was ist Kino?, a.a.O., S. 66.

²² Siehe: Guido ARISTARCO, Storia delle teorie del film, Turin Mailand 1951, Neuauflage 1960; Henri AGEL, Esthétique du cinéma, Paris 1957.

²³ Siehe hier, Kapitel IV.B.

B. Stand der Forschung zur frühen Filmtheorie

Beschränkte sich dieses Kapitel auf die frühe Formtheorie des Films und damit auf den historischen Erkenntnisprozeß der filmischen Gestaltungsmittel, das Resümee bisheriger Forschung fiel recht mager aus. Die beiden wichtigsten Filmtheorie-Historiker, Guido ARISTARCO und J. Dudley ANDREW, begannen erst um 1920 (mit DELLUC und GAD) bzw. im Jahre 1916 (mit MÜNSTERBERG). Aus der Frühzeit bis 1914 kannte man allenfalls CANUDOs Manifest "La naissance d'une sixieme art" (1911). Die vielfältigen und umfangreichen deutschen Kinodiskussionen blieben den Theorieinteressierten, auch hierzulande, verborgen. Schon die Filmtheoretiker der zwanziger und dreißiger Jahre, wie ARNHEIM und GROLL, wußten kaum etwas über die Auseinandersetzungen der frühen Jahre.

Der formästhetische Ansatz spielt bei jenen, die die frühe Filmtheorie zu ihrem Forschungsgegenstand machten, nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle: Mit dem zunehmenden Interesse der Literaturwissenschaftler an den audiovisuellen Medien geriet auch die Schriftstellerbeteiligung an den frühen Kinodiskussionen ins Blickfeld; die Pädagogen setzten sich mit der Kinoreformbewegung als Teil der Geschichte der Medienpädagogik auseinander; die Filmsoziologen gruben mit der Dissertation von Emilie ALTENLOH aus dem Jahre 1914 das konstituierende Werk ihrer Disziplin aus.

Die ersten, die sich noch vor der universitären Literaturwissenschaft mit dem Kinointeresse der Literaten befaßten, waren in den sechziger Jahren Kurt PINTHUS und Fritz GÜTTINGER. Beide begannen, offenbar unabhängig voneinander, umfangreiche Materialsammlungen anzulegen. Im Nachlaß des Film- und Theaterkritikers PINTHUS (im Deutschen Literaturarchiv, Marbach am Neckar) befindet sich das Manuskript eines Sammelbandes: "Flegeljahre des Films - Literarische Dokumente aus der Frühzeit des Kinos". PINTHUS und der frühere Marbacher Mitarbeiter Paul RAABE wollten diese Anthologie Mitte der sechziger Jahre bei Rowohlt herausbringen. Obwohl bereits bis zur Fahrenkorrektur gediehen und in Verlagsanzeigen angekündigt, ist sie nie erschienen. Aus einer Rowohlt-Anzeige: "Mehr als hundert größtenteils unbekannte Manifeste, Feuilletons, Gedichte, Polemiken, Essays, Kritiken und Szenarios haben die Herausgeber der Vergangenheit entrissen. Eine historisch-kritische Einführung von Kurt Pinthus, sorgfältige Register und zahlreiche Abbildungen machen diesen Band zu einem fortan unentbehrlichen Handbuch, das eine Lücke unserer Literatur füllt."²⁴ Auf Anfrage gab RAABE als Grund für das Nichterscheinen an, PINTHUS, damals schon fast achtzig Jahre alt, sei mit seiner Einleitung nicht fertig geworden. RAABE ging Ende der sechziger Jahre als Bibliotheksdirektor nach Wolfenbüttel. PINTHUS starb 1975 - ein Jahr vor der Marbacher Ausstellung "Hätte ich das Kino: Die Schriftsteller und der Stummfilm", die ohne die Vorarbeiten von PINTHUS und RAABE sicher nicht zustandegekommen wäre. Das Schiller-Nationalmuseum widmete PINTHUS die Ausstellung, eröffnete sie anlässlich seines 90. Geburtstages. Die Bearbeiter der Ausstellung und des reichhaltigen Kataloges - Ludwig GREVE, Margot PEHLE, Heidi WESTHOFF - wagten nach dem Eingeständnis von Museumsleiter ZELLER "bei dem derzeitigen Sammlung- wie Forschungsstand ein problematisches Experiment"²⁵, das jedoch aus heutiger Sicht in seiner positiven Wirkung kaum überschätzt werden kann. So gab statt der PINTHUSSchen "Flegeljahre des Films" 1965 der Marbacher Katalog "Hätte ich das Kino!" 1976 dann doch noch die Initialzündung für eine intensivere Forschungstätigkeit über die Frühgeschichte der deutschen Filmtheorie und Filmkritik. Auch der Verfasser verdankt der Marbacher Ausstellung Anregung und Motivation.

Zu den Sammlern, die die Marbacher Ausstellung unterstützten, gehörte auch der Zürcher Schriftsteller und Übersetzer Fritz GÜTTINGER, der schon in den sechziger Jahren einschlägige Beiträge publizierte.²⁶ GÜTTINGER brachte 1984 die Ergebnisse seiner jahrzehntelangen Recherchen heraus: die Monographie "Der Stummfilm im Zitat der Zeit" (zum Teil in den Jahren 1980 bis 1982 in der "Neuen Zürcher Zeitung" vorab veröffentlicht) und den Sammelband "Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stumm-

²⁴ Anzeige in: Ingmar BERGMAN, Das Schweigen. Drehbuch, (Cinemathek 12), Hamburg 1965, S. 64.

²⁵ Bernhard ZELLER, Vorwort. In: Hätte ich das Kino: Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., Ausstellung und Katalog: Ludwig GREVE, Margot PEHLE, Heidi WESTHOFF, München 1976, S. 8.

²⁶ Siehe: Fritz GÜTTINGER, Urkino. Gespräch aus der Zeit des Stummfilms. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 4148, 26.10.1962 (Fernaussgabe: Nr. 298, 31.10.1962); Fritz GÜTTINGER, Der Stummfilm im Zeugnis namhafter Zeitgenossen. In: derselbe, Ein Stall voller Steckpferde, Zürich 1966. GÜTTINGERS "Streifzüge durch die Welt des Stummfilms" versammelt der Band: Fritz GÜTTINGER, Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe!, Zürich und München 1992.

film". Bei aller großen Gründlichkeit der Recherche und der Darstellung ging es GÜTTINGER in seiner Monographie nicht in erster Linie darum, ein wissenschaftliches Werk vorzulegen. Nicht Wissenschaft, sondern Liebe ist sein Thema, die Liebe und Leidenschaft zum frühen Kino, die Faszination des "Urerlebnisses Kino". Nicht Theorie sucht er in den Texten der Schriftsteller, sondern unmittelbare Erfahrung: "Eine Wesensbestimmung des Stummfilms wird man eher aus Erlebnisberichten ableiten können als aus den theoretischen Abhandlungen, die sich endlos um die Abgrenzung von Kino und Theater drehen und damit das Neue an der Sache gar nicht erfassen."²⁷ Das Neue an der Sache besteht für GÜTTINGER in einer neuen Form der Unterhaltung, einer neuen Art, die Welt zu erleben, einer wirksameren Methode, Gefühle zu erzeugen. Film als Kulturfaktor oder als Konsumartikel, als Bildungs- oder als Urerlebnis? GÜTTINGER entscheidet sich jeweils für das zweite und sucht und findet in den Berichten der Zeitgenossen des Stummfilms reichlich Belege, die ihn bestätigen. Belege für den Schriftsteller als Kino-Normalverbraucher, der sich seiner Tränen vor einem Melodram nicht schämte, der die Borelli, Lillian Gish und Asta Nielsen verehrte, der Abwechslung suchte und nicht hohen künstlerischen Anspruch. GÜTTINGER zitiert zwar auch aus Gedichten und Prosastücken über das Kino, doch zumeist sind es Feuilletonartikel, deren Aussagen er thematisch zusammenfaßt. Die Prosastücke und Feuilletonartikel, Filmkritiken und Beiträge zur Kino-Kontroverse versammelte GÜTTINGER in seiner Anthologie "Kein Tag ohne Kino". Bei der Auswahl ließ er sich zwar davon leiten, "ob ein Text etwas zum Thema 'Schriftsteller als Publikum' beiträgt, das heißt, ob er uns ins Kino mitnimmt, so daß wir etwas darüber erfahren, wie es sich mit dem Stummfilm verhielt"²⁸. Doch ist darunter eine Vielzahl von Beiträgen, die über den Wirkungsaspekt hinaus auch die formästhetischen Probleme des frühen Films behandeln. Überdies entstammt die Mehrzahl der enthaltenen 111 Texte der Zeit vor dem Weltkrieg. Das macht den Band zur materialreichsten Dokumentation über die Frühgeschichte der deutschen Filmtheorie und Filmkritik. Ein eigener Forschungsbeitrag sind die biographischen Abrisse zu den über fünfzig Autoren der Sammlung.

GÜTTINGERS Anthologie war jedoch nicht die erste publizierte ihrer Art. Bereits 1978 erschien der von Anton KAES zusammengestellte Band "Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929", der ebenfalls hauptsächlich Vorkriegsbeiträge enthält. KAES hat wohl von PINTHUS' Recherchen direkt profitiert: Die Hälfte der vierzig von ihm nachgedruckten Texte war bereits für die "Flegeljahre des Films" vorgesehen. Worauf die Bearbeiter des Marbacher Kataloges noch mit Recht verzichtet hatten, das unternahmen KAES in der Einleitung zu seinem Sammelband und Thomas KOEBNER in seinem Aufsatz von 1977 "Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz": die theoretische Bearbeitung und Einordnung der Schriftstelleraussagen zu Kino und Film. Eine Grunderfahrung, die jeder macht, der sich mit der Kino-Debatte der literarischen Intelligenz befaßt, bestätigt KAES, verbindet dies aber mit der Hoffnung: "Trotz der zunächst verwirrenden Fülle von Meinungen, Deutungen und Wertungen ist es möglich, ... strukturelle Konstanten der Debatte freizulegen und sie aus ihrem Entstehungs- und Wirkungszusammenhang heraus zu erklären."²⁹ KOEBNER will einige "wiederkehrende Begründungen und Begriffe dieser Theorien über die Eigenständigkeit der neuen Kunst, über Koexistenz, Konkurrenz oder Divergenz von Film und Theater, Film und Literatur"³⁰ näher betrachten. Welches sind nun die strukturellen Konstanten der Kino-Debatte nach KOEBNER und KAES?

- Was KAES unter dem Stichwort "Ästhetik der Großstadt" abhandelt, definiert KOEBNER: "Frühzeitig wurde die Bewegung der Bilder und die Bewegung in der Bildhandlung mit der Lebensweise der Zuschauer assoziiert"³¹: mit Tempo und Hetze der Großstadt; Kinopsychologie sei Großstadtpsychologie, für beide sei der rasche Wechsel immer neuer Eindrücke charakteristisch.

- Kino wird als ein Indiz für ein Hervortreten des Visuellen um die Jahrhundertwende gesehen, gar als Auslöser für eine Sprachkrise (KOEBNER), eine Krise des Wortes (KAES), aus der mancher die Hoffnung auf eine neue "visuelle Kultur" schöpfte.

²⁷ Fritz GÜTTINGER, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt 1984, S. 17.

²⁸ Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*, Frankfurt 1984, S. 9.

²⁹ Anton KAES, Einführung. In: derselbe (Hrsg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München und Tübingen 1978, S. 2.

³⁰ Thomas KOEBNER, *Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz*. In: Helmut KREUZER (Hrsg.), *Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft*, Heidelberg 1977, S. 2.

³¹ Ebenda, S. 10.

- Diese Hoffnung gründete sich vor allem auf die Kinomimik, die "Gebärdensprache" des Films (KAES). "Die verbleibende Fähigkeit der scheinbar amputierten Gattung: die Gebärde, wurde zur auszeichnenden, besonderen Stärke aufgewertet."³² Gebärden würden sich jedoch nicht zur Darstellung psychologisch nuancierter Handlungen eignen: Film biete Körper statt Psychologie.

- Die frühen Theoretiker sahen Film als das Kunstmittel des Phantastischen, Traumhaften: "Das Kino schien auch das geeignete Medium für die Liebe der Neuromantiker zum naiven Märchen"³³ (KAES). "Der Film schließt als märchenhaft-mythischer Passe-partout alle Türen zur fremden Welt auf"³⁴ (KOEBCNER). Er rehabilitiere die elementaren Gefühle, die einfachen Instinkte.

- Film sei, gerade in seinen Anfängen, eine "plebejische counter culture" (KAES), eine Volkskunst. "Die Homogenisierung einer zerspaltenen Gesellschaft zum Kinopublikum gilt als moralische Leistung des Films."³⁵ (KOEBCNER). Andere sahen das Kino als triviale Massenkultur: "Die durch das Kino geschaffene neue Öffentlichkeit im kulturellen Bereich galt der Kulturkritik (von rechts und links) als Bestätigung von Nietzsches Prophezeiung über den Niedergang der deutschen Kultur."³⁶ (KAES).

Wie schon GÜTTINGER kommen auch KOEBNER und KAES erst durch das Schriftstellerinteresse auf das Kino. KOEBNER vereinnahmt den Film in einen gemeinsamen Epochenbegriff des literarischen und filmischen Expressionismus. KAES sieht die Kino-Debatte zugleich als Debatte um die Literatur der Zeit. Deshalb mündet seine Untersuchung in der Wirkung des Films auf die Literatur, als Maßstab einer neuen Poetik, "welche die für die idealistische Poetik konstitutive Trennung zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Schönen und dem Nützlichen, wenn nicht aufhebt, so doch verringert."³⁷

Nicht der Beitrag des Films zu einer neuen Ästhetik der Literatur, sondern der Beitrag der literarischen Intelligenz zur ästhetischen Theorie des neuen Kunstmediums Film ist eines der Themen der vorliegenden Arbeit. Die Aufsätze von KOEBNER und KAES sind dennoch sehr anregend, sofern sie auf die form- und inhaltsästhetischen Aspekte der Kinodebatte hinweisen: Die herausragende Bedeutung der Mimik und Gestik der Filmakteure und das Moment des Phantastischen und Traumhaften im Kino. Im Kapitel dieser Arbeit über die Theorien der literarischen Intelligenz wird darüber hinaus ausführlich über die ganz konkreten Abgrenzungsversuche des Films von Roman, Drama und Bühnenpantomime berichtet werden müssen. Wenn KAES die These aufstellt: "Die literarischen Ambitionen des Kinos rückten es notgedrungen in das Schußfeld der Kulturkritik."³⁸, so versucht diese Arbeit für die deutsche Filmproduktion die umgekehrte Abfolge als die historisch korrekte nachzuweisen: Die literarischen Ambitionen waren die Antwort der Kinobranche auf die massive Intellektuellenschelte des Kinos - zunächst kam es zum "Schundfilm"-Vorwurf und zum Theater-Kino-Streit, dann zum "Autorenfilm".

Den Ansatz seines Lehrers KOEBNER führte Heinz-B. HELLER in seiner 1985 publizierte Habilitationsschrift fort: "Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland". HELLER geht es jedoch nicht mehr nur um die Rekonstruktion und Dokumentation der Kinodebatte; seinem methodischen Anspruch nach will er die wechselseitige "Isolierung der einschlägigen kulturwissenschaftlichen Teildisziplinen"³⁹, der sozialwissenschaftlichen wie der form- und geisteswissenschaftlichen, überwinden, indem er sich bemüht, "sozialgeschichtliche Erklärungszusammenhänge kenntlich zu machen und historische Positionen zu bewerten"⁴⁰. HELLER kommt mit seiner ideologiekritischen Analyse der Kinodebatte zu dem Ergebnis: Aufgrund seiner wirtschaftlichen Organisation nach den Maßstäben entwickelter kapitalistischer Rationalität wurde der Film "der kultur- und bildungstragenden Intelligenz nachgerade zum Paradigma der Kommer-

³² Ebenda, S. 14.

³³ Anton KAES, a.a.O., S. 26.

³⁴ Thomas KOEBNER, a.a.O., S. 22.

³⁵ Ebenda, S. 25.

³⁶ Anton KAES, a.a.O., S. 10.

³⁷ Ebenda, S. 34.

³⁸ Ebenda, S. 9.

³⁹ Heinz-B. HELLER, Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland, Tübingen 1985, S. 6.

⁴⁰ Ebenda, S. 18.

zialisierung von Kunst in der Moderne"⁴¹; gesellschaftlich-kulturell habe der Film binnen weniger Jahre ein Massenpublikum und eine Publizistik erlangt, die die literarische Intelligenz in ihrem tradierten sozialen Selbstverständnis, eine Leitfunktion wahrzunehmen, entscheidend getroffen habe; ästhetisch sei die prinzipielle Andersartigkeit des Films, die von allen anderen Kunstgattungen grundsätzlich geschiedene Wahrnehmungs- und Darstellungsweise, der literarischen Intelligenz wegen der Entlehnung bei und der Konkurrenz zu Literatur und Theater zum Problem geworden.

Eine besondere Schwierigkeit, die HELLER beklagt, trifft auch die vorliegende Arbeit: "Die Geschichte des deutschen Stummfilms, zumal für die Zeit vor 1918/19, will erst noch geschrieben sein - trotz der Darstellungen von Zglinicki, Kracauer oder Eisner."⁴² Das macht eigene filmhistorische Recherchen nötig. HELLER löste das Darstellungsproblem, indem er historische Tatsachen, theoretische Argumente und sozioökonomische Zusammenhänge ineinander verschränkte, allenfalls kapitelweise Schwerpunkte setzte.

Die vorliegende Arbeit beharrt dagegen notgedrungen auf einer Trennung der historischen von den theoretischen Abschnitten, vor allem wegen der immensen Fülle des theoretischen Quellenmaterials, das hier ausgebreitet wird. HELLERs Buch, soweit es überhaupt die hier allein relevante Vorkriegszeit behandelt,⁴³ ist nur für den historischen Teil von Interesse: Die formästhetische Theorie des Films berührt HELLER praktisch überhaupt nicht und auch seine Rekonstruktion theoretischer Positionen der Kinodebatte der literarischen Intelligenz bleibt hinter KAES und KOEBNER zurück.

Andererseits beschränkt sich HELLER jedoch nicht auf die literarische Intelligenz, bezieht er mit dem weiteren Begriff der "kulturellen Intelligenz" unter anderem die Kinoreformer und die Sozialdemokratie mit ein.⁴⁴ Gerade die "Kinoreform-Bewegung" ist ja für einen ideologiekritischen Ansatz ein besonders lohnendes Objekt. Doch wird HELLER mit der pauschalen Charakterisierung "deutsch-national" deren ideologischer Vielfalt und kräftemäßigen Zersplitterung nicht gerecht. Das Spektrum der Autoren, die sich kinoreformerisch äußerten und betätigten, reichte vom präfaschistischen Antisemiten Brunner über den konservativen Lange bis hin zu eher liberalen Geistern wie Häfker und Hellwig. Darüber, daß die Sozialdemokraten sich ganz im Sinne konservativer Kinoreformer äußerten, wundert sich HELLER selbst. Wer weiterhin von Hermann Häfker nur die in der ersten kriegshysterischen Begeisterung von 1914 entstandenen Schriften einbezieht, läßt den entschiedensten "bürgerlichen Antikapitalisten"⁴⁵ der Filmpublizistik jener Jahre außer Betracht, der als einziger ein alternatives theoretisches und praktisches Modell gegen die "herrschende Geschäftslichtbildnerei" entwarf und überdies als Vorläufer einer Theorie des dokumentarischen Films gelten darf. HELLER weist allerdings mit Recht auf die Besonderheit der Kinoreformer gegenüber der Literatenargumentation, Sachwalter des "guten Geschmacks" zu sein, hin: "Neu - und in dieser Qualität von der Forschung bisher nicht erkannt - war vielmehr, wie und mit welcher Konsequenz die 'Kinoreformbewegung' diese kulturellen Ansprüche mit den herrschenden politischen und gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen vermittelte und legitimierte."⁴⁶

Auch die Geschichte der Kinoreformbewegung ist noch nicht geschrieben. Zu Teilaspekten dieser Geschichte gibt es eine Reihe von Beiträgen, so zur Schulfilmentwicklung⁴⁷, zur kirchlichen Filmarbeit⁴⁸, zur Gemeindekinobewegung⁴⁹, zur Zensurfrage⁵⁰. Gelegentlich findet man die Vorkriegs-Kinoreform als

⁴¹ Ebenda, S. 244-245.

⁴² Ebenda, S. 14.

⁴³ Etwa zwei Fünftel des Buches haben die Jahre bis zum Ersten Weltkrieg zum Gegenstand.

⁴⁴ Heinz-B. HELLER, a.a.O., S. 5.

⁴⁵ HELLER widmet ein Kapitel dem "bürgerlichen Antikapitalismus der literarischen Intelligenz" (a.a.O., S. 54-57).

⁴⁶ Ebenda, S. 102.

⁴⁷ Siehe: Oskar KALBUS, Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht, Berlin 1922; Fritz TERVEEN (Hrsg.), Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, Emsdetten 1959; Horst RUPRECHT, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, Diss. München 1959; Rudolf W. KIPP, Bilddokumente zur Geschichte des Unterrichtsfilms, Grünwald 1975; Gerhard K. HILDEBRAND (Hrsg.), Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Gesammelte Beiträge, Trier 1976.

⁴⁸ Heiner SCHMITT, Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945, Boppard 1979.

⁴⁹ Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkrieges. In: Publizistik (Konstanz), Nr. 1, 1977, S. 62-71.

⁵⁰ Wolfgang RAMSBOTT, Filmzensur durch Filmbewertung - Filmzensur durch Filmförderung. Von der Kinoreformbewegung zur Staatsaufsicht - 1913, 1933, 1983. In: Sprache im technischen Zeitalter (Berlin), Nr. 89, 15. März 1984, S. 1-29.

Thema oberflächlich recherchierter "Exkurse" in Film- oder Volksbildungs-Dissertationen wieder.⁵¹ In der Geschichte der deutschen Medienpädagogik, wie sie beispielsweise von HICKETHIER skizziert wurde, hat die Kinoreform ihren festen Platz: "Auf ein Medium als Ganzes reagiert die Schule zum ersten Mal intensiv bei der Entstehung des Films um die Jahrhundertwende. ... Der Diskussion um Schund und Tendenz in der Jugendliteratur wurden die Bewertungskriterien für das neue Medium Film entlehnt, auch wenn hier die politischen Positionen nicht so offen zutage traten."⁵²

Die bisher wichtigste Analyse des Gedankenguts der Kinoreformer aus pädagogischer Sicht ist auch eine ideologiekritische: Helmut KOMMER zeigt in seiner Dissertation "Früher Film und späte Folgen" frappierende Übereinstimmungen mit der Pädagogenschelte gegen das Fernsehen der fünfziger bis siebziger Jahre auf. KOMMER untersucht nicht allein die politisch-gesellschaftlichen Ursachen und Folgen der mit Werturteilen überfrachteten ethisch-moralischen Verurteilung des frühen Kinos, nicht allein die Kinderwelt-Ideologie der reformerischen Pädagogen und deren unmittelbare Auswirkungen auf die Filmzensur: "Der rüde Kampf der Lehrer und Volksbildner gegen das 'Schundkino' führte theoretisch und praktisch zu einer repressiven Medienerziehung, die bei den staatlichen Instanzen nicht nur Verständnis, sondern bald konkrete Unterstützung fand."⁵³ KOMMER bezieht auch die ästhetische Argumentation der Kinoreformer mit ein: ihren energischen Protest gegen die "Degradierung der Literatur durch ihre Verfilmung"⁵⁴, die Denunzierung der Schaulust im Kino als Gegensatz zu ästhetischer Rezeption, die generelle Ablehnung der Filmdramen und Groteskfilme. Letzteres erklärt KOMMER mit dem zur Reflexion verführenden, rebellischen Potential der frühen Filme: "In Wirklichkeit war die inhaltliche Struktur der Filme von der Vorherrschaft sozialer Muster der Anpassung weit entfernt."⁵⁵ Diese These übernahm KOMMER offenbar von dem Filmsoziologen PROKOP, inhaltsanalytisch untersucht und belegt haben sie jedoch beide nicht.

Die Parteinahme für die Armen (PROKOP)⁵⁶, der Bezug zu sozialen Fragen der Zeit (KOMMER) in den frühen Filmen wurde denn auch von den Kinokritikern der Kaiserreich-Sozialdemokratie nicht bemerkt, geschweige als positiver Zug des neuen Mediums hervorgehoben. Ganz im Gegenteil: "In der Beurteilung des Kinodramas waren sich die Film- und Kunstkritiker der Arbeiterbewegung (zunächst) weitgehend einig. Am Kinodrama gab es nichts zu reformieren. Zwischen Kunst und Kino gab es keinen Kompromiß. Drama und Kino waren ebenso wie Kino und Kunst ein prinzipieller Widerspruch. ... Sowohl in der Einschätzung als auch in der Wortwahl werden hier Wertorientierungen deutlich, die auch in völkisch-konservativen Kreisen vertreten wurden."⁵⁷ Zu diesem Ergebnis kommt Jürgen KINTER in seiner Dissertation von 1986 über "Arbeiterbewegung und Film (1895-1933)". Die materialreiche Dokumentation gibt unter anderem einen guten Überblick über die Positionen der Sozialdemokratie zum Kino der Vorkriegszeit, vor allem stellt sie erstmals deren kinoreformerische Argumentationsweisen richtig dar.

"In der Ablehnung des Schundfilms und der Betonung der belehrenden und bildenden Funktion des Films waren sich die Pädagogen der Kinoreformbewegung und der Arbeiterbewegung weitgehend einig."⁵⁸ Wenn also die Sozialdemokraten vergleichbar argumentieren wie die Brunner und Lange, dann ist es nicht gerechtfertigt, die Kinoreformbewegung als rein nationalkonservative abzutun, wie es bei HELLER und KOMMER geschieht. In der vorliegenden Arbeit wird deshalb einer sachlichen Definition von "Kinoreform" der Vorzug gegeben, die nicht vorschnell politisch rubriziert. Eine inhaltliche Bestimmung der Zugehörigkeit einer Person zur "Kinoreformbewegung" kann nur von deren einschlägigen Aktivitäten

⁵¹ Siehe: Winrich MEISZIES, "Volksbildung und Volksunterhaltung". Theater und Gesellschaftspolitik in der Programmatik der "Volksbühne" um 1890, Diss. Köln 1979, S. 121-129; Dieter Helmuth WARSTAT, Frühes Kino der Kleinstadt, Berlin 1982 (Diss. Münster), S. 347-353.

⁵² Knut HICKETHIER, Zur Tradition schulischer Beschäftigung mit den Massenmedien. Ein Abriß der Geschichte deutscher Medienpädagogik. In: Reent SCHWARZ (Hrsg.), Manipulation durch Massenmedien - Aufklärung durch Schule?, Stuttgart 1974, S. 22 und 24; siehe auch: Knut HICKETHIER, Geschichte der Medienerziehung und Mediendidaktik. (Teil I:) Die Anfänge im wilhelminischen Kaiserreich. In: Praxis Schulfernsehen (Köln), Nr. 28, 1978, S. 4-6; Ludwig KERSTIENS, Zur Geschichte der Medienpädagogik in Deutschland. In: Jugend Film Fernsehen (München), Nr. 3, 1964, S. 182-198.

⁵³ Helmut Kommer, Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin 1979, S. 79.

⁵⁴ Ebenda, S. 27.

⁵⁵ Ebenda, S. 44.

⁵⁶ Siehe: Dieter PROKOP, Soziologie des Films, Darmstadt und Neuwied 1974 (1970), S. 28.

⁵⁷ Jürgen KINTER, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit, Hamburg 1986, S. 132.

⁵⁸ Ebenda, S. 151.

ausgehen: Das ist einmal die aktive Teilhabe an reformerischen Veranstaltungen, seien es Vorträge oder Filmvorführungen; das ist zum zweiten die publizistische Unterstützung der diversen Reformforderungen (Kinder- und Jugendschutz, Zensur, Beschränkung auf lehrhafte Filme etc.) mit Büchern und Flugschriften, Aufsätzen und Artikeln in Kulturzeitschriften und Tageszeitungen. Zur Kinoreformbewegung, die - nach dem Urteil von Zeitgenossen⁵⁹ - nicht mehr war als eine unverbundene Ansammlung von Grüppchen, Vereinen, Initiativen, Einzelkämpfern, deren Uneinigkeit häufig beklagt wurde, darf demnach auch mit einigem Recht jener Teil der Sozialdemokratie gezählt werden, der sich überhaupt mit dem Kino befaßte.

Das Verhältnis der Kinoreformbewegung zur deutschen Filmwirtschaft beleuchtete Thomas SCHORR am Beispiel des Kino-Fachblattes "Der Kinematograph".⁶⁰ Dabei deckt sich SCHORRs Einschätzung mit der des Verfassers, daß der "Kinematograph" in seinen Anfangsjahren den Kontakt mit kinoreformerischen Kreisen suchte, um die Reputation des Blattes zu heben. Waren doch die kinokritischen Pädagogen und Volksbildner, wie Lemke und Häfker, die ersten Intellektuellen, die sich publizistisch auf das neue Medium und die junge Branche einließen. Deshalb dem Branchenblatt in seiner ersten Phase vor allem die "Funktion eines Organs der Film- und Kinoreformbewegung"⁶¹ zuzuweisen, verkennt allerdings die ökonomisch-publizistischen Zusammenhänge. SCHORR unterscheidet drei Phasen der Kinoreformbewegung: 1907 bis 1911 – loses Aktionsbündnis, konflikt- aber nicht organisationsfähig; 1912 bis 1918 – Vereinnahmung der Bewegung von größeren Organisationen, Sinken der Konfliktfähigkeit; ab 1919/20 – Institutionalisierung, Durchsetzen der Filmzensur, Übergang zu Schul- und Kulturfilmbewegung.⁶² Die Phaseneinteilung der vorliegenden Arbeit orientiert sich nicht an organisatorischen, sondern an theoretisch-publizistischen Aspekten und kommt deshalb zu anderen Jahresangaben.⁶³ SCHORR sieht die Kinoreform von zwei "divergierenden Grundströmungen" getragen:

- "1. Von einer liberalen Strömung, die funktionell über einen positiven Umgang mit dem Medium Film ihre (seine? H.H.D.) Rahmenbedingungen als Kulturfaktor in Kino und Schule verbessern wollte. Aus dieser Fraktion entwickelte sich in den 20er Jahren die sogenannte 'Schulfilm-Bewegung', die auch erste 'medienpädagogische' Handlungskonzepte in die Tat umsetzte.
2. Von einer ultrakonservativen Strömung, die sich auf institutionelle Probleme wie die Kontrolle von Filmtheatern und die Filmzensur konzentrierte. Ihr Erfolg bemaß sich am Ausmaß der Teilhabe an Entscheidungsprozessen im Bereich der Gesetzgebung und der Umsetzung von Gesetzen (Filmprüfstellen). Darüber hinaus sorgten sie für eine Steigerung des Qualitätsbewußtseins beim Filmkonsumenten um den Preis einer stark emotional getönten, kritischen Haltung gegenüber dem massenhaften Konsum von Unterhaltung."⁶⁴

Diese Dichotomisierung der Kinoreformer in Medienpädagogen und Kulturkritiker ist zwar prinzipiell richtig, unterschlägt aber einerseits die Vielfalt und die Entwicklung der Argumente und andererseits die weltanschaulichen Ausgangspositionen, die ja durchaus von Sozialdemokraten bis hin zu Präfaschisten reichte.

Auch Emilie ALTENLOH, die sich mit ihrer 1914 publizierten Dissertation⁶⁵ als Stamm-Mutter der deutschen Filmsoziologie inthronisierte, wertete in ihren Aussagen wie die Kinoreformer. Sie war keineswegs so originell in ihren Ansichten, wie dies späteren Lesern immer wieder erschien; sie vertrat und verbreitete eher die typische Meinung damaliger Akademikerkreise über das Kino. Zwar ist die ALTENLOH-Dissertation nie völlig in Vergessenheit geraten, wie so manches andere filmästhetische Buch jener Jahre⁶⁶, zwar wurde sie in den fünfziger und sechziger Jahren in einschlägigen Büchern und Lexika stets er-

⁵⁹ So beispielsweise STEIN: "Und eigentlich gab es ja auch eine deutsche Kinoreformbewegung überhaupt nicht, nur lauter vereinzelte Reformer, von denen jeder in der Regel etwas anderes wollte". (O. Th. STEIN, Der Krieg und die deutsche Kinematographie. In: Archiv für Pädagogik, 1915, S. 307).

⁶⁰ Thomas SCHORR, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblattes "Der Kinematograph" (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Diss. München 1990. (Leider wird der Wert von SCHORRs faktenreicher Arbeit durch zu viele kleine Fehler und Ungenauigkeiten gemindert.)

⁶¹ Ebenda, S. 12.

⁶² Siehe: Ebenda, S. 485-486.

⁶³ Siehe hier, Kap. II.A. vs. Kap. III.D.

⁶⁴ Thomas SCHORR, ebenda, S. 485.

⁶⁵ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, (Diss. Heidelberg) Jena 1914, 102 Seiten. Reprint: Hamburg 1977.

⁶⁶ So beispielsweise: Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, München 1912.

wähnt⁶⁷, dennoch läßt sich von einer Wiederentdeckung Ende der sechziger Jahre sprechen, die vor allem den Filmsoziologen PROKOP und SILBERMANN zu danken ist. PROKOP stellte 1967 die ALTENLOH-Arbeit in einem Zeitschriftenbeitrag vor, betonte deren besondere Qualitäten: "Neben einer ausgedehnten Studie der strukturellen Bedingungen der Filmproduktion, die schon deshalb lesenswert ist, weil die Soziologie der Massenkommunikation sich später mehr mit der Publikumsseite des Films befaßte ... bietet Altenloh eine Enquete über das damalige Filmpublikum."⁶⁸ SILBERMANN nahm 1969 Teile der "Soziologie des Kino" in einen Sammelband auf.⁶⁹ (Ein vollständiger Reprint erschien 1977.) Seither ist ALTENLOH die beliebteste Kronzeugin für die Kinosituation vor 1914. Eine eingehende Kritik ihrer Dissertation, nach methodischen Gesichtspunkten und in Kenntnis der historischen Zusammenhänge, die bisher ausstand, wird in der vorliegenden Arbeit versucht.

In seiner Untersuchung über "Frühe Entwicklungstendenzen einer medienspezifischen Filmsprache"⁷⁰ faßte Josef NAGEL neuere Ergebnisse historischer Forschungen zu Filmstil und Filmtechnik der Vor-Griffith-Zeit 1894 bis 1906 zusammen und gibt damit weitere Belege, die im Rahmen des Filmform-Entwicklungsmodells der vorliegenden Arbeit von Interesse sind.

Eine sehr eigenwillige, hermetische Sicht auf die deutsche Stummfilmdebatte 1907-1929 legte Thorsten LORENZ mit seiner Doktorarbeit "Wissen ist Medium" vor, in der er sich vor allem für deren psychiatrische Aspekte zu interessieren scheint.⁷¹

Sabine LENK widmete sich in ihrer Dissertation der "Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich"⁷², betont jedoch gleich eingangs den wesentlichen Unterschied zu den parallelen Debatten in Deutschland: "Andererseits fehlt eine ausdrückliche, genuin ästhetische Diskussion zum Kinetographen, wie sie in Deutschland um die gleiche Zeit stattfindet. Schriften, wie sie beispielsweise Herbert Tannenbaum, Konrad Lange oder Hermann Häfker über filmsprachliche oder formästhetische Probleme verfaßten, finden sich in Frankreich nur in Ausnahmefällen. Französische Texte, soweit sie der Verfasserin zugänglich waren, widmen sich normalerweise praktischen Aspekten der Kinetographie. Überlegungen zu den genannten Fragen tauchen nur am Rande und punktuell auf"⁷³. Der Streit zwischen Kino und Theater mag in Frankreich nicht so erbittert geführt worden sein wie in Deutschland, auch quantitativ geringer, die wesentlichen kulturpolitischen Argumente aber, das zeigt LENKs Arbeit, waren die gleichen. Zwar gab es auch in Frankreich moralische Proteste gegen das Kino, vor allem seitens der Kirche, man begann sich ebenfalls für den Kinetographen als Bildungsmittel zu interessieren, doch beschäftigten diese Themen "die kultur- und wertefixierten Deutschen in weit höherem Maß als ihre Nachbarn. ... Eine Kinoreformbewegung fehlt."⁷⁴ Ein Kuriosum am Rande: Für 'besonders anstößig' hielt man in Deutschland die französischen Filme und - nach LENK - in Frankreich die deutschen Filme.⁷⁵

Eingangs wurde auf die Bedeutung der Marbacher Ausstellung von 1976 als Auslöser intensiverer Forschungstätigkeit über die frühe deutsche Filmpublizistik hingewiesen. Der von "Flegeljahre"-Mitherausgeber RAABE promovierte Manuel LICHTWITZ war bereits vorher am Thema, führte noch Anfang der

⁶⁷ Siehe: Fedor STEPUN, Theater und Film, München 1953, S. 149; Anthony OBERSCHALL, Empirical Social Research in Germany 1848-1914, Paris 1965, S. 87; Albert WILKENING/Heinz BAUMERT/Klaus LIPPERT (Hrsg.), Kleine Enzyklopädie Film, Leipzig 1966, S. 382; sowie vor allem die Veröffentlichungen von Walter DADEK: -, Die Filmwirtschaft. Grundriß einer Theorie der Filmökonomik, Freiburg im Breisgau 1957; -, Der gegenwärtige Stand der Filmsoziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (Köln), Nr. 3, 1960, S. 516; -, Film. In: Wilhelm BERNSDORF (Hrsg.), Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1969, Frankfurt 1972; -, Das Filmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie, München/Basel 1968. Ferner: Alphons SILBERMANN/Heinz Otto LUTHE, Massenkommunikation. In: Rene KÖNIG (Hrsg.), Handbuch der Empirischen Sozialforschung, II. Band, Stuttgart 1969, S. 702.

⁶⁸ Dieter PROKOP, "... und selbst Kaiser Will'm zeigt der Film". Emilie Altenloh's Kino-Soziologie von 1914. In: Film (Velber bei Hannover), Nr. 5, 1967, S. 31.

⁶⁹ Siehe: Alphons SILBERMANN (Hrsg.), Reader Massenkommunikation. Band 1, Bielefeld 1969, S. 107ff.

⁷⁰ Josef NAGEL, Frühe Entwicklungstendenzen einer medienspezifischen Filmsprache, Diss. Erlangen-Nürnberg 1988.

⁷¹ Thorsten LORENZ, Wissen ist Medium. Die deutsche Stummfilmdebatte 1907-1929, Diss. Freiburg 1985. Buchfassung: Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos, München 1988.

⁷² Sabine LENK, Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich, Münster 1990.

⁷³ Ebenda, S. 11-12.

⁷⁴ Ebenda, S. 248 + 250.

⁷⁵ Siehe: Ebenda, S. 216

siebziger Jahre Gespräche mit dem Zeitzeugen PINTHUS. Leider konnte LICHTWITZ seine Doktorarbeit mit dem etwas umständlichen Titel "Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg"⁷⁶ erst 1986 veröffentlichen. Daß der Autor versucht, der Breite der frühen Kinodiskussionen gerecht zu werden, läßt die Arbeit sprunghaft und unsystematisch erscheinen. Nicht von ungefähr sind LICHTWITZ zur Charakterisierung seiner Methode Begriffe wie "Kaleidoskop" und "Fragment" eingefallen. Vom Anspruch her, "die frühe Filmdiskussion in ihrem sozio-kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umfeld zu skizzieren"⁷⁷, an HELLER erinnernd, übertrifft LICHTWITZ diesen an Materialfülle, erreicht ihn jedoch nicht in der kritischen Durcharbeitung. "Anhand des Quellenmaterials, wie es die Bibliographie verzeichnet, wollte ich, so diffus und heterogen es sachlich und qualitativ ist, zeigen, wie die Filmdiskussion entstand, woher sie ihre Argumentationsmuster bezog, wie diese eingesetzt und gewichtet, auch verschleiert wurden, wie die Verwendung solcher übertragener Argumentationsmuster auf deren originäre Bereiche zurückwirkte, wie die Filmdiskussion im kulturellen und politischen Leben der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg ablief."⁷⁸ In Unkenntnis der Aktivitäten des anderen sind LICHTWITZ und der Verfasser der vorliegenden Arbeit bei der Materialbeschaffung oft die gleichen Wege gegangen. Auch bestätigt LICHTWITZ mehrfach die Darstellung und Bewertung historischer Zusammenhänge des Teils II dieser Arbeit. Doch im Gegensatz zu LICHTWITZ, der als Pionier auf diesem Forschungsfeld einen thematischen Rundumschlag vornimmt, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf den Teilaspekt der filmformästhetischen Debatten. Bei LICHTWITZ kommt die Formästhetik praktisch nicht vor, obwohl er selbst in bezug auf die frühe Filmdiskussion deren "weitgehende Konzentration auf Inhalt und Form der Produkte"⁷⁹ feststellt.

In der Filmwissenschaft der zu Ende gehenden DDR war es vor allem Jörg SCHWEINITZ, der sich um die Filmtheorie der frühen Jahren bemühte. In einem Aufsatz von 1990 skizzierte er die "Grundmomente des Verhältnisses der damaligen intellektuellen Öffentlichkeit zum Kino als einem kulturellen und ästhetischen Faktor"⁸⁰. Anlaß dazu hatte ihm das Auffinden⁸¹ einer früheren Fassung (1911) der vielzitierten Lukácsschen "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino"⁸² von 1913 gegeben. SCHWEINITZ arbeitete die Unterschiede der beiden Fassungen heraus und druckte die Frühfassung nach⁸³. (Auch der Verfasser hatte zum selben Zeitpunkt unabhängig und in Unkenntnis von SCHWEINITZ einen Nachdruck der Frühfassung veranlaßt⁸⁴ und auf den nun anderen filmhistorischen Kontext der Entstehung des Textes hingewiesen⁸⁵.) Die Frühfassung fand auch Eingang in SCHWEINITZ' Sammelband "Prolog vor dem Film"⁸⁶, der ursprünglich für den DDR-Markt gedacht war und etliche Texte aus KAES' und GÜTTINGERS Sammelwerken erneut publizierte. Anders als jene beschränkte sich SCHWEINITZ jedoch nicht auf Kino-Essays und Filmkritiken mehr oder weniger bekannter Literaten, sondern dokumentierte auch "bildungsbürgerlichen Reformeifer" (z.B. Gauck, Hellwig und Lange) und die "Suche nach dem Kinostil" (z.B. Häfker und Tannenbaum). In seinem Vorwort stellte SCHWEINITZ aktuelle Bezüge her: "Bis heute wird

⁷⁶ Manuel LICHTWITZ, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg, Diss. Göttingen 1986.

⁷⁷ Ebenda, S. 20.

⁷⁸ Ebenda, S. 21.

⁷⁹ Ebenda, S. 106.

⁸⁰ Jörg SCHWEINITZ, Georg Lukács' frühe "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino" (1911/13) und die zeitgenössische deutsche Debatte um das neue Medium. In: g. Zeitschrift für Germanistik (Leipzig), Nr. 6, Dez. 1990, S. 704.

⁸¹ Anders als der Verfasser, der durch einen entsprechenden Hinweis in ZSUFFAs Balázs-Biographie auf die "Pester Lloyd"-Fassung des Lukács-Aufsatzes aufmerksam wurde (siehe: Joseph ZSUFFA, Béla Balázs. The Man and the Artist, Berkeley / Los Angeles / London 1987, S. 386), erhielt SCHWEINITZ Mitte der 80er Jahre anlässlich eines eigenen Lukács-Vortrages in Budapest Kenntnis davon.

⁸² Georg v. LUKÁCS, Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino". In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 90, 16.4.1911, S. 45-46. Erweiterter Nachdruck: ders., Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 251, 10.9.1913, S. 1-2.

⁸³ In: g. Zeitschrift für Germanistik, Nr. 6, Dez. 1990, S. 710ff.

⁸⁴ In: Film- und Fernsehwissenschaft. Mitteilungen (Berlin), Nr. 3 / 4, 1990, S. 54-59.

⁸⁵ "Aufschlußreich ist der veränderte filmgeschichtliche Kontext: Denn nun ist klar, daß der Aufsatz nicht im Zusammenhang mit der "Autorenfilm"-Diskussion der Jahre 1913-14 zu sehen ist, bei der Möglichkeiten, Chancen und Risiken einer Schriftstellerbeteiligung am Kino im Vordergrund standen. Vielmehr entspricht der Entstehungszeitpunkt vom Anfang 1911 einem ersten Höhepunkt des Theater-Kino-Streites; mit seiner theoretischen Erörterung der ästhetischen Unterschiede zwischen Kino und Theater war Lukács im April 1911 noch einer der früheren einer Vielzahl von Autoren, die sich durch die Kinokonkurrenz zur Stellungnahme veranlaßt sahen." Helmut H. DIEDERICH, Einleitung. In: Film- und Fernsehwissenschaft. Mitteilungen (Berlin), Nr. 3 / 4, 1990, S. 54.

⁸⁶ Jörg SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992.

jede einschneidende mediale Innovation von (ihrer Struktur nach) ähnlichen Diskursen begleitet. ... Stets herrscht Faszination angesichts technischer Neuerungen, stets wird aber auch Skepsis laut, die bestehende Kultur, und mit ihr Kultur überhaupt, sei durch die Hegemonie des neuen Mediums bedroht. Schließlich kommt es regelmäßig zur Integration in die, sich damit tatsächliche verändernde, Kultur."⁸⁷ In Bezug auf das spezifische Thema der vorliegenden Arbeit, die ästhetische Theorie des Films, entdeckte SCHWEINITZ zwei "Axiome". Deren erstes resultierte aus dem Unterschied des Kinos zu den althergebrachten Künsten: "Während man für die eigentlichen Künste 'große Ideen' und die Metaphysik schicksalhafter Erlebnisse, also primär geistige Kategorien, reklamierte, definierte man 'Künstlerisches' im Film stärker unter einem formalen Aspekt: inwieweit gelingt es, im Rahmen der hier herrschenden, Geistigkeit nicht zulassenden Bedingungen, *Stilwillen eigener Art* zu zeigen."⁸⁸ Die zweite Prämisse bestand in der nahezu allgemein geteilten Forderung, aus den technischen Mitteln des Kinos jene Formen abzuleiten, die in dieser Kunst notwendig seien. Solche frühen Einsichten in die filmischen Gestaltungsmittel seien jedoch schon am Anfang der Filmtheorie-Entwicklung in gegensätzliche stilistische Konzepte eingeflossen. Mitte der 90er Jahre übersetzte SCHWEINITZ Hugo Münsterbergs psychologische Filmtheorie von 1916, "The Photoplay"⁸⁹, ins Deutsche.

Einige der Publikationen, die der Verfasser im thematischen Umfeld dieser Arbeit in über zwei Jahrzehnten vorgelegt hat, sind bereits erwähnt worden. Hier nur die wichtigeren in Kürze:⁹⁰ Zunächst sei auf die Editionen der Filmtheorie-Klassiker Rudolf Arnheim (1977) und Béla Balázs (1982) hingewiesen. 1984 erschien ein Vortrag zur Geschichte und Theorie der Literaturverfilmung vor dem Ersten Weltkrieg, "'Autorenfilm' und Verfilmungsfrage", in dem ein erstes Resümee der einschlägigen Positionen der literarischen Intelligenz gegeben wurde. Im Jahr darauf, 1985, kam zunächst ein Buch über den "ersten deutschen Kunstfilm" von 1913, *Der Student von Prag*, heraus: mit bildgenauem Protokoll und einem ausführlichen Einleitungstext, der die filmhistorischen Zusammenhänge erläuterte, die Produktionsgeschichte des Films darstellte, die Reaktionen der damaligen Filmkritik dokumentierte und überdies eine formästhetische Analyse gab, die den Entwicklungsstand der Formmittel des Films am konkreten Beispiel aufzeigte. Ebenfalls 1985 folgte ein Aufsatz über die Anfänge der deutschen Filmpublizistik von 1895 bis 1909 am Beispiel der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und der Gründung der ersten Filmfachzeitschriften. 1986 publizierte der Verfasser seine Dissertation über die Anfänge der deutschen Filmkritik und die gemäßigt kinoreformerische Fachzeitschrift "Bild und Film". 1987 brachte er die Filmschriften des frühen Theoretikers Herbert Tannenbaum heraus, nicht ohne dem Band eine Einleitung zu Biographie und Werk beizugeben. 1990 folgten: Ein Aufsatz über den Gesamtkunstwerk-Gedanken im filmtheoretischen Werk von Hermann Häfker sowie - als Beitrag zum Katalog des Stummfilm-Festivals von Pordenone - eine Würdigung des deutschen "Autorenfilms" 1913/14; beide Texte gingen unmittelbar in die vorliegende Schrift mit ein. Zum besonderen Anliegen hatte sich der Verfasser die Erarbeitung von biographischen Beiträgen über Filmtheoretiker und Filmkritiker für das personenorientierte Lexikon zum deutschsprachigen Film, "Cinegraph", gemacht, so unter anderem über Rudolf Arnheim und Béla Balázs (jeweils mit Werkessay), ferner über Herbert Tannenbaum, Hermann Häfker, Emilie Altenloh, Konrad Lange und Gunter Groll. Ein Resümee seiner bisherigen Forschungsarbeiten zur deutschen Filmtheorie und Filmkritik liefert der Verfasser 1993 für ein großes Sammelwerk zur "Geschichte des deutschen Films".

Auf die Forschungsarbeiten des Verfassers bezog sich immer wieder - direkt oder indirekt - Heide SCHLÜPMANN in ihrer feministisch-psychoanalytischen Analyse des frühen deutschen Films und seiner Filmtheorie.⁹¹ Letztere beklagte sie pauschal als "restaurativen Diskurs über die Ästhetik und soziale Bedeutung des Kinos"⁹², ohne die positiven Ansätze in der Erkenntnis der Formbedingungen des neuen künstlerischen Mediums zu würdigen. Schwer nachzuvollziehen ist ihre Kernthese, das frühe Kino habe den "weiblichen Blick"⁹³ besessen, der ihm vor allem durch die frühe Kinotheorie ausgetrieben worden

⁸⁷ Ebenda, S. 5.

⁸⁸ Ebenda, S. 293.

⁸⁹ Hugo MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, New York 1916, publ. als: ders., *The Film. A psychological study. The silent photoplay in 1916*, New York 1970. Deutsche Übersetzung: ders., *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996.

⁹⁰ Zu den bibliographischen Angaben siehe das Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

⁹¹ Heide SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel und Frankfurt 1990.

⁹² Ebenda, S. 22.

⁹³ Ebenda, S. 186.

sei. Wenn der Verfasser SCHLÜPMANN zustimmen kann, daß die avanciertesten Ansätze der Filmtheorie an der Kinorealität vorbeigegangen seien, dann nur deshalb, weil er sowohl die 'avanciertesten Ansätze' als auch die 'Kinorealität' anders definieren würde. In der gänzlich realitätsfernen "Kinetographie"-Theorie Hermann Häfkers⁹⁴ entdeckt sie "Strategien einer zukünftigen kulturindustriellen Vereinnahmung"⁹⁵ des Kinos. Herbert Tannenbaums kleinem, aber zukunftsweisendem filmtheoretischen Versuch⁹⁶ lastet sie an, dazu beigetragen zu haben, "das gesamte frühe Kino aus der Filmgeschichtsschreibung zu verdrängen"⁹⁷. Den vom Verfasser für die zweite Entwicklungs-Phase der formästhetischen Theorie des Films geprägten Begriff "Schauspielertheorie"⁹⁸ versteht sie allzuwörtlich, nur auf die Funktion des Filmschauspielers bezogen⁹⁹. Der Begriff sollte jedoch etwas anderes plastisch zusammenfassen, nämlich daß die filmtheoretischen Autoren von Tannenbaum 1912 bis Balázs 1924 vor allem von einem überzeugt waren: daß das Künstlerische eines Filmes vor der Kamera stattzufinden habe, in der filmischen Reproduktion einer künstlerischen Szene (und Szenerie) bestehe, wobei natürlich die Hauptarbeit dem Schauspieler in Typus, Mimik und Gestik obliege.

Die aktuellste Auseinandersetzung mit der frühen deutschen Filmtheorie lieferte Hanno LOEWY: In seiner kürzlich online publizierten Balázs-Dissertation arbeitete er vor allem die Betonung des Phantastischen und Märchenhaften in der Kino-Debatte 1909-1914 heraus, seinem Interesse entsprechend, Balázs' literarisches und filmtheoretisches Werk von der Tradition des Märchens her, in der Auseinandersetzung mit dessen Geschichte und Theorie, neu zu durchdenken.¹⁰⁰

⁹⁴ Siehe hier, S. 190.

⁹⁵ Heide SCHLÜPMANN, a.a.O., S. 262.

⁹⁶ Siehe hier, S. 90ff.

⁹⁷ Heide SCHLÜPMANN, a.a.O., S. 271.

⁹⁸ Siehe auch, hier S. 249.

⁹⁹ Siehe: Heide SCHLÜPMANN, S. 268.

¹⁰⁰ Hanno LOEWY, Medium und Initiation. Béla Balázs: Märchen, Ästhetik, Kino, Diss. Konstanz 1999, S. 151-168. Online: <http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2000/400> .

II. Frühgeschichte der Filmpublizistik: Die Protagonisten der Theorie

A. Fachpresse: Gründung der Filmfachzeitschriften und Anfänge der Filmtheorie (1907-1909)

Die Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge über Film in den zehn Jahren seit den ersten öffentlichen kinematographischen Vorführungen waren meist rein technische Abhandlungen für Fachleute und interessierte Laien oder erstaunte Berichte der lokalen Tagespresse über die Variete- und Jahrmarktneuheit der lebenden Bilder. Mit einer gewissen Kontinuität schrieben jedoch bereits Artisten- und Schaustellerzeitschriften, die sich hier zuständig sahen, über den Kinematographen, so "Der Komet" (Pirmasens), "Der Artist" (Düsseldorf), "Das Programm" (Berlin) und "Der Anker" (Hamburg).¹⁰¹ Erst die 1905/06 einsetzende Strukturwandlung vom Wanderkino zur festen Spielstätte und die damit verbundene Notwendigkeit zur quantitativen und qualitativen Steigerung der Filmproduktion schuf die sozioökonomische Basis für eine eigenständige Filmfachpresse. Die gestiegenen Ansprüche an die Produkte ließen aber auch den Gedanken an eine theoretische Reflexion des neuen Kunst- und Massenmediums aufkommen. Im Juni 1906 vermerkte "Der Komet", daß "die Sujets inhaltsreicher und vielseitiger geworden sind", dann kam er auf die Internationalität der kinematographischen Bilder zu sprechen: "Dieselben werden in allen Sprachen des Weltalls verstanden ... Ein Bild erklärt alles. Es gibt Anregungen, die die Phantasie beleben und je nach der Individualität der Person entfesselt es einen ganzen Roman. ... Was ein dickleibiger Roman, den oftmals nicht einmal jeder versteht, beschreibt, sieht der Beschauer in wenigen Minuten im Bilde an sich vorüberziehen, und da diese von allem überflüssigen Beiwerk entkleidet sind, so ist das Verständnis auch allgemein. Damit begründet sich das wachsende Interesse für den Kinematographen."¹⁰² Einige der Themen der baldigen Kinodebatte sind hier bereits angesprochen: der Vergleich des Films mit anderen Künsten, die Vorteile des Bildes vor dem Wort. Im September 1906 lassen sich im "Komet" erstmals rudimentäre formtheoretische Ansätze entdecken: "... Aufnahme der Bilder ... Wie bei allen industriellen Herstellungen sind die Qualitäten auch hier sehr, sehr verschieden, da ein schablonenmäßiges Fabrikat von einem rein künstlerischen sich wie Nacht und Tag von einander unterscheidet. Wie es gute und schlechte Theaterstücke gibt, so gibt es auch gute und schlechte Bilder. Bei letzteren kommt es nicht nur auf das Sujet an, sondern wie dasselbe gespielt wird. Auch gehören zu einem Film erstklassige Darsteller, wenn das Bild natürlich wirken soll, und über alle Darsteller muß eine Regie stehen, die mit größter Akkuratess auch die unbedeutenden Dinge geschickt behandeln muß, wenn eine dramatische Handlung nicht ins Lächerliche übergehen soll."¹⁰³

Mit Jahresbeginn 1907 führte "Der Komet" eine ständige Kinorubrik ein: "Aus dem Gebiete der Kinematographie", zweiseitig mit eigener Titelvignette. Das Konkurrenzblatt "Der Artist" beschritt einen anderen Weg, gliederte den Kinematographen-Teil aus und gründete die erste eigenständige deutsche Filmfachzeitschrift "Der Kinematograph". Zur Vorgeschichte schreibt ZÜRNDORFER: "Nach außen hin mag der 9. Dezember 1906 der Geburtstag des 'Kinematograph' sein, denn an diesem Tage war der Nummer 1139 des Fachblatts 'Der Artist' ... ein vierseitiges Quartblatt beigefügt. Betitelt 'Probenummer Der Kinematograph' mit der Ankündigung: Nummer 1 erscheint am 6. Januar. Es enthielt 'Geleitworte' von Redaktion und Verlag, kleine Proben der verschiedenen, für das neue Fachblatt vorgesehenen Rubriken und eine Aufforderung 'Mitarbeiter gesucht für den redaktionellen Teil gegen gutes Honorar' sowie zwei Seiten Anzeigen. ... Die eigentliche ideelle Geburtsstunde ist einige Monate früher anzusetzen und war das Resultat einer Besprechung mit dem Thema 'Erweiterung des >Artist< um eine regelmäßige umfangreiche Sonderrubrik für die Kinematographie', die im Hinblick auf das immer stärker werdende Eindringen von

¹⁰¹ Siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik (Konstanz), Nr. 1, 1985, S. 55-71.

¹⁰² -n. (wohl: A. BEREIN), Kinematographisches. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1109, 23.6.1906, S. 5.

¹⁰³ -n. (wohl: A. BEREIN), Wovon man spricht. In: Der Komet, Nr. 1121, 15.9.1906, S. 5.

Filmen in die Programme der Varietés und auf das Überhandnehmen von Anzeigen kinematographischer Firmen im 'Artist' notwendig schien."¹⁰⁴ ZÜRNDORFER berichtet weiter, der Gedanke, ein eigenes Blatt zu machen, sei von Verleger Eduard Lintz selbst gekommen. Die Redaktion übernahm der Redakteur des "Artist", Emil Perlmann; Verlagsort war ebenfalls Düsseldorf. Man begann gleich mit einer Druckauflage von 7500, davon wurden 3100 an Interessenten aus der Kinobranche versandt und der Rest dem "Artist" als kostenlose Beilage beigeheftet. Diese Beilage-Aktion, die der Verlag ein ganzes Jahr lang durchführte, war sicherlich ein wesentlicher Grund für den kommerziellen Erfolg des Blattes.¹⁰⁵

Wie geplant, erschien die erste Nummer des "Kinematograph" am 5. Januar 1907; im Untertitel nannte sich das Blatt "Organ für die gesamte Projektionskunst". Redaktion und Verlag stellten der neuen Zeitschrift bei ihrem "ersten Schritt in die Öffentlichkeit" einige "Geleit-Worte" voran: "Von maßgebenden Kreisen wurde es daher als fühlbare Lücke in der Fachliteratur empfunden, daß bisher bei diesem bedeutenden Aufschwunge einer neuen für die Volksbildung und Volksunterhaltung so überaus wichtigen Veranschaulichungsmethode noch kein Organ geschaffen worden ist, das über die Errungenschaften der neuesten Zeit berichtet, dem Interessentenkreise Aufschlüsse gibt über Neuerscheinungen auf technischem Gebiete, und auch aus der Praxis heraus wichtige Mitteilungen veröffentlicht. ... Der Wanderredner mit den belehrenden Bildern, der Theaterdirektor mit seinen lustigen Szenen, der Apparate- u. Filmfabrikant u. -Händler, das Hilfspersonal und die Besitzer jener Lokalitäten, in denen die Vorträge und Veranstaltungen stattfinden können, kurz alle, die an der Nutzbarmachung des Lichtbilder-Vorführens ein Interesse haben, werden das Erscheinen des ersten Organs dieser Branche, das sich als Mittler Aller in den Dienst Aller stellt, nur gutheißen und in jeglicher Weise unterstützen."¹⁰⁶ Damit waren Programm und potentieller Bezieherkreis der Zeitschrift abgesteckt. Das erste Heft enthielt u. a. eine juristische Dokumentation über "Behördliche Bestimmungen für kinematographische Vorführungen", einen photographisch-technischen Beitrag, einen kurzen Abriss "Zur Geschichte des Kinematographentheaters", Briefkasten-Rubrik und Bezugsquellen-Verzeichnisse.

Vor allem aber brachte die erste Nummer des "Kinematograph" den wahrscheinlich frühesten deutschsprachigen formästhetischen Aufsatz: "Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen"¹⁰⁷ von A. GÜNSBERG. Dieser beklagte sich darüber, daß humoristische und phantastische Aufnahmen oft mit wenig künstlerischen Mitteln hergestellt würden: "Die eigenartige Verwendbarkeit des Kinematographen läßt es zu, durchaus künstlerische Wirkungen schon bei der Aufnahme zu ermöglichen, wenn es sich auch um phantasiereiche Kompositionen handelt. Der Regisseur solcher Aufnahmen muß mehr Techniker und mehr Künstler sein als der Bühnenregisseur, außerdem muß er auch in gewisser Beziehung ein geschickter Fährtenucher sein, dem es gelingt, geeignete Schauplätze für seine Aufnahmen in der Natur zu finden! In erster Linie muß dabei berücksichtigt werden, daß die Natur und die Natürlichkeit als Rahmen zum Milieu einer Komposition passend gewählt wird; gerade die Natur ist das Wirksamste, was durch den Kinematographen gezeigt werden kann." Die Kinematographie solle die "Welt des Seins", die Natur, zeigen, nicht die "Welt des Scheins" der Bühne. Auf keinen Fall dürften die Grenzen zwischen diesen beiden im selben Film verwischt werden. Es wäre eine krasse Unmöglichkeit, zwischen natürlichem und gemaltem Hintergrund hin und her zu wechseln. Werde ein Bühnendrama kinematographiert, so sei dies ganz selbstverständlich im Rahmen der Bühne zu machen, "ja es wäre direkt unkünstlerisch, würde man einzelne Szenen in einem natürlichen Rahmen wiedergeben; ebenso unkünstlerisch wirkt auch eine Naturaufnahme, die stückweise mit Bühnenszenen durchsetzt wird. Also: Einheit des Orts". Schon GÜNSBERG deutete mithin Grundsatzfragen nicht nur der frühen Filmtheorie an, so den Kunstanpruch an das Kino, die Abgrenzung von Film und Bühnentheater, die Realismusfrage. Doch nicht allein bei der Aufnahme von Bildern hat nach GÜNSBERG die Regie künstlerisches Bestreben zu zeigen. Auch bei der Vorführung müsse in gewissem Sinne sich ein Regisseur ausweisen: Die Filme sollten nicht mechanisch heruntergeleiert werden; das Gesamtprogramm solle künstlerische Abwechslung

¹⁰⁴ Adolf ZÜRNDORFER, Aus den Kinderjahren des Kinematograph. In: 25 Jahre Kinematograph, Berlin o.J. (1932), 5. Seite.

¹⁰⁵ Siehe: Adolf ZÜRNDORFER, a.a.O., 6. Seite; ferner: Eigenanzeige in "Der Kinematograph", Nr. 5, 3.2.1907, nicht paginiert. Zu den Zusammenhängen um die Gründung und die ersten Jahre des "Kinematograph" und die dabei agierenden Hauptpersonen siehe vor allem: Thomas SCHORR, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, Diss. München 1990, S. 26-36.

¹⁰⁶ Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907, nicht pag.

¹⁰⁷ A. Gbg. (= A. GÜNSBERG), Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907. (Die Erklärung der Verfasserabkürzung findet sich bei ZÜRNDORFER.)

bieten und Pausen zwischen den einzelnen Filmen enthalten; die Musik müsse immer zur Stimmung der Bilder passen.

"Der geschäftliche Erfolg des 'Kinematograph' führte noch im gleichen Jahre 1907 in Berlin zur Gründung der 'Ersten Internationalen Filmzeitung' und 1908 folgte ein drittes Blatt, die 'Licht-Bild-Bühne'. Beide Blätter brachten gegenüber dem 'Kinematograph' nichts neues."¹⁰⁸ Die Redaktion der "Ersten Internationalen Filmzeitung" lag bei Willi Böcker, die der ebenfalls in Berlin erscheinenden "Lichtbildbühne" bei Arthur Mellini, einem früheren Artisten, der auch filmpraktische Erfahrungen als Regisseur und Hauptdarsteller der Arthur-Groteskfilm-Serie (1908-09) für die "Internationale Kinematographen- und Lichteffect-GmbH" sammeln konnte.¹⁰⁹ Die erste Nummer der "Lichtbildbühne" erschien am 19. April 1908 und enthielt "im wesentlichen eine Vorschau auf die erste Kinematographen-Industrie-Ausstellung, die im Juni jenes Jahres in Hamburg stattfand"¹¹⁰. Für die weiteren Fachzeitschriften-Gründungen der Jahre 1907 bis 1909 ist die verlässlichste Quelle die "Aufstellung sämtlicher deutscher Filmfachblätter" von Ewald SATTIG im Anhang seiner Dissertation von 1937 über "Die deutsche Filmfachpresse": Danach sind im Jahre 1907, neben "Kinematograph" und "Erste Internationale Filmzeitung", noch zwei Fachblätter erstmals erschienen, die "Internationale Film- und Kinematographen-Industrie", Berlin, die ab 1910 "Die Projektion" hieß (Redakteur: W. Wiegand) und die "Erste internationale Kinematographenzeitung", Hamburg. Für 1909 nennt SATTIG die Kinematographenbesitzer-Organen "Das Lichtbildtheater", Berlin, und "Der Lichtbildtheaterbesitzer", Düsseldorf, ferner "Das Kino" aus Chemnitz. Die meisten der genannten Zeitschriften überlebten jedoch den Ersten Weltkrieg nicht, nur "Der Kinematograph" und die "Lichtbildbühne" hatten bis in die dreißiger Jahre Bestand.¹¹¹

In ihrer Mehrzahl beschränkten sich die frühen Fachblätter - die in der Regel in nur noch wenigen Exemplaren erhalten sind - auf fachspezifische Informationen und Kommentare ökonomischer, juristischer, technischer und standesorganisatorischer Art. Wurden selten genug allgemeinere kinokulturelle Themen angesprochen, handelte es sich meist um Nachdrucke aus Tageszeitungen. Anders ist es im Falle von "Kinematograph" und "Lichtbildbühne", den beiden anspruchsvollsten Fachblättern vor dem Ersten Weltkrieg, die auch heute noch filmhistorische Quellen ersten Ranges sind, sowie der "Ersten Internationalen Filmzeitung", der kämpferischsten Stimme der Berliner Kinobranche. Diese drei Zeitschriften sind deshalb die wichtigste Grundlage für die Abschnitte über die filmästhetische Theorie der Fachpresse.¹¹²

Vor allem die Autoren des "Kinematograph" waren von Anfang an bemüht, für den Film als neue Kunstform und wesentlichen Kulturfaktor zu werben. Das hatte hauptsächlich den Grund, "daß sich bereits in der gesamten Presse eine stark ablehnende Haltung gegen die Films mit Hintertreppenromanen geltend macht"¹¹³. Diese Kitsch-Melodramen zu verteidigen, wagte man nicht. Statt dessen schrieb man zwar von der Aufgabe des Kinematographen als "maitre de plaisir", das Publikum zu unterhalten, betonte jedoch besonders seine Fähigkeiten als "Vermittler wissenschaftlicher Erfahrungen"¹¹⁴, als "Lehrer, der durch nichts zu ersetzen ist"¹¹⁵. Vom "Theater der kleinen Leute" war die Rede, dessen Kinematographen-Spiele die Kunst in die breiten Massen tragen könnten.¹¹⁶ Die großen Firmen mußten nur an die Künstler herantreten, sie gut bezahlen und "ihnen die Wichtigkeit eines solchen Volksbildungsmittels, das die Belehrung zugleich mit der Unterhaltung verbindet"¹¹⁷, auseinandersetzen. Es zeigt sich, daß die Fachpresse eher defensiv auf die allerersten Pädagogenangriffe reagierte und selbst den lehrhaften Nutzen des Kinos für die breite Masse betonte.

¹⁰⁸ Fritz OLIMSKY, Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkung auf die Filmpresse, Diss. Berlin 1931, S. 18.

¹⁰⁹ Siehe: Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1903- 1912, Berlin (West) 1969, S. 38.

Mellini war der Künstlernamen des Artisten Arthur Nothnagel.

¹¹⁰ Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 15, 14.4.1923, 11

¹¹¹ Siehe: Ewald SATTIG, Die deutsche Filmpresse, Diss. Leipzig 1937, S. 77-94.

¹¹² Die für diese Arbeit wichtigen Jahrgänge des "Kinematograph" sind vollständig auf Mikrofilm verfügbar, die der "Lichtbildbühne" ab 1911.

¹¹³ Oskar GELLER, Kinematograph als Variete-Nummer. In: Der Kinematograph, Nr. 21, 22.5.1907.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Gustav STRAHL, Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 26, 26.6.1907.

¹¹⁶ Ludwig BRAUNER, Der Kinematograph als Volksbildner. In: Der Kinematograph, Nr. 27, 3.7.1907.

Bereits im Juli 1906 hatte die "Berliner Zeitung am Mittag" einen Bericht über die ersten Ladenkinos mit dem Titel "Die Theater der armen Leute" versehen. (-n., Kinematographisches. In: Der Komet, Nr. 1116, 11.8.1906, S. 5-6).

¹¹⁷ Alfred HEINZE, Kunst und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 30, 24.7.1907.

In den Jahren bis 1910 verfügte die Fachpresse noch kaum über branchenvertraute Autoren, die sich fundiert zu ästhetischen Fragen zu äußern vermochten. Einer der wenigen war Paul LENZ-LEVY, der 1909 die regelmäßige Kinokritik in der "Lichtbildbühne" einzuführen versuchte.¹¹⁸ Auch Filmpraktiker, wie Regisseure, Drehbuchautoren, Dramaturgen, konnten noch nicht über ihre Tätigkeit aussagen - vor allem, weil es sie im deutschen Film praktisch noch nicht gab. Da verwundert es nicht weiter, wenn die avanciertesten filmtheoretischen Beiträge der Jahre 1908-09 des "Kinematograph" von zwei Autoren stammen, die kinoreformerische Interessen vertraten: Hermann HÄFKER und Gustav MELCHER. Zu dieser Zeit waren die Fronten zwischen der Fachpresse und den Kinoreformern noch nicht verhärtet. Das böse Wort vom "Schundfilm" wurde erst 1911 mit HELLWIGs gleichnamigem Buch zum Begriff. Die reformerisch Interessierten glaubten noch an die Belehrbarkeit der Kinobranche. Und die Fachpresse war für jede filmfreundliche Stimme aufgeschlossen.

HÄFKER und MELCHER begnügten sich nicht mehr damit, die Kulturbedeutung und Kunstfähigkeit des Films schlicht zu behaupten. Sie begannen, die Anforderungen zu untersuchen, denen der Kinematograph entsprechen mußte, um als künstlerisches Mittel anerkannt zu werden. Der Dresdner Schriftsteller HÄFKER stellte in seinem zweiteiligen "Kinematograph"-Aufsatz "Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken" die Kinematographie neben das Lichtbild und die Phonographie: Alle drei seien "Verfahren zu automatischer Aufnahme und Massenvervielfältigung sinnlicher Erscheinungen und Vorgänge. Phonograph und Grammophon geben den Klang von Sprache, Musik oder Geräuschen wieder, das Lichtbild gibt die Lichtverhältnisse in einem Bilde (die 'Zeichnung' und die 'Schwarz-Weiße' Wirkung), der Kinematograph außerdem das Bild einer Bewegung wieder. Alle drei Dinge, Klang, Bild und Bewegung sind nicht Körper, sondern nur Erscheinungen an Körpern und somit das an ihnen, was wir das 'geistige' nennen."¹¹⁹ Dabei sei das automatische Arbeiten ein ungeheurer Vorzug, der die Willkürlichkeiten der Wiedergabe durch menschliche Vermittlung ausschließe. Die automatischen Wiedergabeverfahren gäben jedoch nur das wieder, was ein bestimmter Teil unserer Sinne aufnehme, "das aber in vollkommen wirklichkeitsgetreuer Weise"¹²⁰. HÄFKER verglich die genannten Verfahren mit Schrift und Druck; wie letztere an das Denken, wendeten sich Kinematographie, Phonographie und Lichtbild an die Sinne, könnten sie als "Sinnenspiele" bezeichnet werden. Deshalb würden sie das gesprochene Wort nie überflüssig machen, bedürften sie seiner Ergänzung, seien aber darum nicht weniger wert. HÄFKER prognostizierte: "Hat die Erfindung der Schrift fünf Jahrtausende, die des Druckes ein halbes gebraucht, um das Aussehen der Menschheit unverlierbar zu verändern, so werden die automatischen Wiedergabe- und Vervielfältigungsverfahren, einmal in den Dienst von Kulturzwecken gestellt, wenige Jahrzehnte zu gleichem Zwecke brauchen."¹²¹

Im zweiten Teil seines Aufsatzes ging es HÄFKER um die Frage, ob "kinographische Vorführungen 'höheren Kunstwert' haben"¹²². Zunächst befaßte er sich mit der Formästhetik der kinematographischen Aufnahme: Photographie und "Kinographie" böten im Vergleich zur Malerei "der subjektiven Eigenart dessen, der sich ihrer bedient, einen ebenso ausschlaggebenden Spielraum wie die Handtechniken. Dieses Allerpersönlichste, das den eigentlichen Wert eines Kunstwerks ausmacht, wird zwar durch die Benutzung automatischer Techniken in zeitgemäße Schranken gebannt, kommt innerhalb dieser aber zu um so unmittelbarer Wirkung."¹²³ Denn man könne die Grundsätze der künstlerischen Bildphotographie ebenso auf die kinematographische Natur-Aufnahme anwenden: Wahl eines einfachen, großzügigen Motivs gehaltvoller Gegensätze; Wahl eines schönen Bildausschnittes im Verhältnis zum Bildwinkel. HÄFKER erkannte also bereits 1908 die Einstellungsgröße und -perspektive der Kamera als Möglichkeit, filmkünstlerische Wirkungen zu erzielen. So avanciert, wie zur Form der kinematographischen Aufnahme, waren seine Ideen über deren Gegenstände jedoch nicht. Hier formulierte er, allerdings als einer der ersten, was die Überzeugung vieler Literaten und Kinoreformer werden sollte: "... daß eben durch die Kinematographie die feine Kunst der Pantomime, d.h. des Gebärdenschauspiels, zu neuem Leben erweckt werden müßte"¹²⁴. Bislang sei davon allerdings wenig zu spüren. Ein kinematographisches Drama sei erst

¹¹⁸ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 36-40.

¹¹⁹ Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung der Kinematographie. I. Allgemeines. In: Der Kinematograph, Nr. 80, 8.7.1908.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Ebenda.

¹²² Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. Können kinographische Vorführungen "höheren Kunstwert" haben? In: Der Kinematograph, Nr. 86, 19.8.1908.

¹²³ Ebenda.

¹²⁴ Ebenda.

von dem Augenblick an denkbar, "da sich ein eigener Stil für dies Genre herausgearbeitet hat und geübte Spieler in diesem Stile eine eigens dazu erdachte Pantomime vorführen. Soll ein Pantomimen-Film ein Erzeugnis 'höherer Kunst' sein, so muß er lediglich durch Gebärdensprache wirken, und diese muß an jeder Stelle verständlich, ausdrucksvoll, unzweideutig, deutlich - kurz schön sein."¹²⁵ HÄFKER dachte eher an eine Art tänzerische Pantomime als an die existierenden Kino-Melodramen, denen stand er radikal ablehnend gegenüber. Das wird aus seinen späteren Aufsätzen deutlich, beispielsweise für die konstruktiv-kritische Kinoreformer-Zeitschrift "Bild und Film"¹²⁶, besonders jedoch aus seinen Büchern, die ihn zum bedeutendsten Theoretiker der Vorkriegs-Kinoreformbewegung machten¹²⁷. Seinen Aufsatz von 1908 beschloß HÄFKER mit der Forderung einer Art Wagnerschem "Gesamtkunstwerk" für den Kinematographen, das er "Kinetographie" nannte. Auch diesen Gedanken baute er in späteren Publikationen aus. Die Grundidee bestand darin, in einer Kinovorführung durch Hinzuziehung anderer Künste, wie automatischer und freier Musik, des gesprochenen Wortes, Geräusch-Effekten, stimmungsvoller Raumeinrichtung und einer durchdachten Programm-Reihenfolge "eine künstlerische Gesamtwirkung (zu) erzielen"¹²⁸. Es gelang HÄFKER 1910 in Dresden, eine solche "kinetographische" Mustervorstellung zu realisieren.¹²⁹

Der Düsseldorfer Maler Gustav MELCHER, kinoreformerisch engagiert als Schriftführer einer 1909 gegründeten lokalen "Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst", schrieb in den Jahren 1909 bis 1912 regelmäßig für den "Kinematograph". Seine theoretisch ergiebigsten Beiträge, sämtlich 1909 entstanden, bekundeten eine eigenständige, ja eigenwillige Position. Denn MELCHER argumentierte von den bildenden Künsten her und damit gehörte er in der Vorkriegstheorie, die von Schriftstellern und Theaterleuten dominiert wurde, zu einer Minderheit. Doch waren es nicht selten die interessantesten Filmtheoretiker, die sich den bildenden Künsten verpflichtet fühlten, genannt seien TANNENBAUM, Konrad LANGE und ARNHEIM.

Für MELCHER bestand die Bedeutung des Kinematographen in der Erweiterung des menschlichen Sehvermögens. Er sei ein international organisiertes Sehorgan: "Man kann, ohne das Dorf zu verlassen, gute, ja sogar die besten Schauspieler sehen."¹³⁰ Mit dem Kinematographen sei es möglich, um die Erdoberfläche herum zu sehen, mit Trickaufnahmen Unwahrscheinliches zu realisieren, über den Tod hinaus zu blicken. "Historie wird mechanisch mit jener Objektivität hergestellt, zu der nur das Objektiv fähig ist"¹³¹. Der Mensch altere, jedoch das anmutige Spiel der jugendlichen Liebhaberin, auf den Film gebannt, sei so dauerhaft wie die Pyramiden Ägyptens.¹³² Die Schauspielerin sei längst zur bildenden Künstlerin geworden, kommt MELCHER zu seiner Kernthese, sie habe alle Vorteile der bildenden Künste: Sie male das Bild ihrer Rolle nur einmal und überlasse die Reproduktion anderen; sie male ihre Rolle für die Ewigkeit, ohne Publikum; sie nehme sich Zeit und ersetze schlechte Teile durch bessere.

Das Ziel aller Künste, mithin auch des Schauspiels, sei es, eine bildende, d.h. Definitives schaffende Kunst zu werden. "Das Schauspiel als Bühnenwerk und das Schauspiel als fixierte Bewegung ist durchaus zweierlei. Der Kinematograph ermöglicht die Schaffung von Originalen im tiefsten und weitesten Sinne des Wortes."¹³³ Wenn also die Schauspielkunst Originale leisten wolle, müsse sie sich des Kinematographen bedienen. Die lebende Projektionskunst sei das eigentliche Material des Schauspiels. Die Kinetographie stelle ein Kunstmittel dar, das trotz und vielleicht sogar gerade wegen seiner Grenzen das Höchste darzustellen vermöge: "Ein für den Kinematographen geschriebenes Schauspiel wird daher weder der Farbe noch des gesprochenen Wortes entbehren."¹³⁴

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 132-136.

¹²⁷ Siehe hier, Kapitel III.D.4.

¹²⁸ Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung ... Können ..., a.a.O.

¹²⁹ Siehe hier, Kapitel II.B.3.

¹³⁰ Gustav MELCHER, Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909.

¹³¹ Ebenda.

¹³² Eine maßlose Überschätzung der Dauerhaftigkeit von Filmmaterial, bestehe es aus Zelluloid, Azetat oder einem anderen Träger. In einigen tausend Jahren mag es die Pyramiden noch geben, jedoch kaum mehr ein Beispiel für die Filmkunst des 20. Jahrhunderts.

¹³³ Gustav MELCHER, Bildende Schauspielkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 108, 20.1.1909.

¹³⁴ Ebenda.

Das Projektionsbild sei gegenüber dem Gemälde nur bedingt künstlerisch, erläuterte MELCHER bald darauf, es weise jedoch alle Elemente des künstlerischen Schaffensprozesses auf: Der Photograph könne das Bild nach seinen Wünschen in den Rahmen setzen; es sei ganz gleichgültig, ob die Sanftheit eines Bildes, die Weichheit der Töne, das Zurücktreten des Hintergrundes, der künstlerische Ausschnitt, die Einfarbigkeit oder vereinfachte Farbgebung auf mechanischem oder nicht mechanischem Wege entstanden sei. Vor allem sei das Projektionsbild ein Bild, d.h. wie ein Gemälde eine unwirkliche Darstellung, eine optisch verarbeitete Wiedergabe der Wirklichkeit, die eine künstlerische Behandlung zulasse. "Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie treten natürlich da am besten zutage, wo es sich darum handelt, ein Bild an Stelle einer Wirklichkeit zu setzen, die der Maler nicht oder noch nicht zu malen vermag, also da, wo das Bild oder die Darstellung oder die Kunst bisher vergeblich gesucht wurde. Eine solche Wirklichkeit ist die Bühne."¹³⁵ Die Bühnenkünstler seien keine Kunstwerke, keine 'optisch verarbeiteten' Scheinwesen, sondern wirkliche Menschen; das Ganze sei kein Bühnenbild, sondern eine Wirklichkeit, ein Spiel, ein geselliges oder gesellschaftliches Etwas, aber niemals ein Kunstwerk. "Die Bühne zeigt eine barbarische Mischung von Leben, Wirklichkeit, Kunst, Plastik, Malerei usw. Sie läßt in optischer Hinsicht die wichtigsten Elemente der Kunst, die Einheitlichkeit der Mittel, die Unwirklichkeit der Darstellung, die Freiheit derselben, die optische Verarbeitung, die Anpassung an den Rahmen und vieles andere vermissen."¹³⁶ Erst die Kinematographie gebe der sichtbaren Darstellung von Handlungen die solide künstlerische Grundlage: Sie setze an Stelle des Lebens auf der Bühne das Bild, ersetze das Spiel durch die Darstellung, den optischen Rohstoff durch die Verarbeitung desselben; sie führe "in das freie Reich des Scheins"¹³⁷.

Es mag zunächst provozierend, wenn nicht gar abwegig wirken, an das Bühnentheater mit den ästhetischen Maßstäben der Malerei heranzugehen. Doch ganz so abwegig ist das nicht, was MELCHER hier unternahm. Vieles in seinen Resultaten weist unmittelbar auf die formästhetisch fortgeschrittenste Stummfilmtheorie, ARNHEIMs "Materialtheorie" von 1932, hin:¹³⁸ Die Frage nach dem Material der Filmkunst, der Vergleich zwischen Bild und Wirklichkeit (Projektionsbild und Bühnen'bild'), die Begrenztheit der Mittel als künstlerische Chance (Rahmen, Ausschnitt, Einfarbigkeit), die Betonung der Einheitlichkeit der Mittel.

Die Verdienste MELCHERs stellte noch 1909 der Chefredakteur des "Kinematograph", Emil PERLMANN, in seiner Broschüre "Der Kulturwert des Kinematographen" heraus: "Der Künstler, der diese neue Basis aller Darstellungskunst zuerst untersuchte, der Maler Gustav Melcher, hat auch das Wort von der bildenden Schauspielkunst geprägt, um dadurch anzudeuten, daß die Projektionskunst nicht mehr wie die Bühnenkunst an eine Mischung von Kunst und Wirklichkeit, Literatur, Malerei und vergänglichem Leben gebunden ist, sondern eine organische Verbindung der schönen mit den bildenden Künsten ermöglicht."¹³⁹ PERLMANNs Broschüre ist als publizistische Abwehrmaßnahme im Zusammenhang mit den zunehmenden Angriffen von Presse, Polizei und Pädagogen auf die "Kientöpfe" zu sehen.¹⁴⁰ Da kamen die positiven Stimmen zu Kunst- und Kulturwert der Kinematographie sehr gelegen. Den kulturellen, belehrenden Wert des neuen Mediums hatte jedoch nie jemand in Frage gestellt. Die Attacks galten vielmehr den "gestellten Bildern", den Filmen mit Spielhandlung, gleich ob komisch oder tragisch, phantastisch oder abenteuerlich.¹⁴¹ Über Lehrerproteste und Kinokämpfe in den Jahren 1907 bis 1909, vor allem aber über die ersten konkreten Versuche in bezug auf eine Kinoreform berichtet das folgende Kapitel.

¹³⁵ Gustav MELCHER, Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 116, 17.3.1909.

¹³⁶ Ebenda.

¹³⁷ Ebenda.

¹³⁸ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, München 1974, Frankfurt 1979, S. 24-156.

¹³⁹ Emil PERLMANN, Der Kulturwert des Kinematographen, Düsseldorf 1909, S. 13.

¹⁴⁰ Siehe: Richard TREITEL, Zum Kampf gegen die Kinematographen-Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7. 1907; Der Kampf gegen den Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 157, 29.12.1909.

¹⁴¹ Siehe beispielsweise: Wilhelm von SCHOLZ, Kinematographen-Zensur. In: Der Kunstwart (München), Nr. 9, 1. Februarheft 1908, S. 205.

B. Kinoreformer: Lehrerproteste und erste praktische Reformversuche (1907-1909)

"Reform' ist das Schlagwort unserer Tage", hieß es 1902; Reform mit dem Ziel "von Grund auf zu reformieren und den künftigen Geschlechtern ein vornehmeres, geistig fruchtbareres, verheißungsvolleres Kultur-Milieu zuzubereiten"¹⁴². Reformbestrebungen ließen sich in allen geistig-kulturellen Bereichen beobachten, als Reaktion der "Gebildeten" auf den Sieg des kapitalistischen Geistes, der Erfolgsgesinnung, des Profitstrebens in der Gründerzeit.¹⁴³ "Der Gesinnungskern in der Weltanschauung der Gebildeten-Reformbewegung wurde geprägt durch den vom populären Humanismus vermittelten ethischen Idealismus"¹⁴⁴. Soziale Verantwortlichkeit statt individuellem Erfolg, allgemeine Bildung statt Spezialistentum, die originale Persönlichkeit statt Konventionalismus und Konformismus, Wahrhaftigkeit statt Opportunismus. "Gegenüber der Hinwendung zur Wirklichkeit betonte man den Wert der Innerlichkeit und gegenüber dem Streben nach Genuß der Zivilisationsgüter die Hochschätzung der Kultur. Solche Grundsätze verbanden sich in unterschiedlichen Graden der Mischung sowohl mit kulturliberalen als auch mit kulturnationalen Anschauungen."¹⁴⁵ Die Gebildeten-Reformbewegung suchte ihre Zielsetzungen durch "Anregung und Förderung zusagender obrigkeitlicher Maßnahmen", also durch Einflußnahme auf den Gesetzgeber, oder im Wege der "bürgerlichen Selbsthilfe", beispielsweise durch Information und Belehrung in Publikationen und Veranstaltungen, durchzusetzen.¹⁴⁶

Zu einem Nebenschauplatz der Gebildeten-Reformbewegung sollte sich ab 1907 die Kinematographie entwickeln.¹⁴⁷ Den Kern der "Kinoreform-Bewegung" bildeten die Pädagogen: Lehrer-Reformgruppen gab es in sehr vielen Städten des Reiches. Mit der zunehmenden Institutionalisierung der Filmzensur stießen etliche Juristen zur Bewegung. Kirchliche Kreise begannen, sich zu interessieren und bald auch zu engagieren. Die Sachwalter der herkömmlichen Künste, Teile der Lebensreform-Bewegung, Goethe- und Dürerbund, die Volksbildungsvereine von rechts bis links, beteiligten sich an der Kinoreform. Diese heterogene Zusammensetzung deutet bereits darauf hin: Die Kinoreform-Bewegung war keinesfalls eine geschlossene Gruppe, setzte sich vielmehr aus einer Vielzahl meist unverbundener Grüppchen, Vereine, Initiativen und Einzelpersonen zusammen, deren mangelnde Schlagkraft wegen Uneinigkeit häufig beklagt wurde. In den ersten Jahren taten sich sogar Teile der Film- und Kinobranche mit Reformern zusammen. Zu Zeiten des Theater-Kino-Streites griff die literarische Intelligenz so manches Reformerargument bereitwilligst auf. Und umgekehrt traten die Reformer ebenfalls zur Verteidigung der 'heiligsten deutschen Kulturgüter', Literatur und Bühne, an. In ihrer ersten Phase von 1907 bis 1909 war die Kinoreform weniger von theoretischen Konzepten und ästhetischen Debatten als von praktischen und organisatorischen Versuchen geprägt.

1. Erste Proteste von Lehrern und Tagespresse

Die Aktivitäten des Hamburger "Vereins zur Hebung der Sittlichkeit" gegen die dortigen Varietes im Jahr 1897 richteten sich noch nicht gegen den soeben als Variete-Attraktion entdeckten Kinematographen, sondern gegen "Schlußrefrains gewisser Couplets, gewisse Bewegungen sinnlicher Art"¹⁴⁸. Auch die bis-

¹⁴² H. DRIESMANS, *Rasse und Milieu*, Berlin 1902, S. 221. Zit.nach: Gerhard KRATZSCH, *Kunstwart und Dürerbund*. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969, S. 38.

¹⁴³ "Der gebildete Mittelstand - nicht nur in Deutschland - sah sich in Einkommen und Lebensaufwand von Wirtschaftskreisen überholt, häufig von Leuten, deren Bildung merklich zu wünschen übrigließ, die aber ihren sozialen Status durch aufwendige Repräsentation kundzugeben vermögend genug waren. ... Wer vorzüglich der normativen Gesinnung sich verpflichtet fühlte, suchte seine 'ideellen' Interessen zu wahren, seine Wert- und Gedankenwelt zur Geltung und auf dem Wege der Zivilisierung zu allgemeiner Anerkennung zu bringen, um - als Träger der vorbildlichen 'Vornehmheit' - auf diesem Wege seine soziale Position im gesellschaftlichen Gefüge zu behaupten." Gerhard KRATZSCH, a.a.O., S. 41.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 36.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 37.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 39.

¹⁴⁷ Zur Vorgeschichte der Kinoreformbewegung siehe auch: Heide SCHLÜPMANN, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel und Frankfurt 1990, S. 194-199. (SCHLÜPMANN bezeichnet fälschlicherweise Brunners "Hochwacht" als Zeitschrift des Dürerbundes, dies war jedoch der "Kunstwart". Siehe dazu, hier S. 167.)

¹⁴⁸ E. S., *Der Verein zur Hebung der Sittlichkeit und sein Vorgehen gegen die Variete-Bühnen in Hamburg*. In: *Der Komet*, Nr. 635, 22.5.1897, S. 2.

weilen unternommenen Vorstöße in manchen Gemeinden, den örtlichen Jahrmarkt behördlicherseits untersagen zu lassen, wie beispielsweise in Frankfurt am Main¹⁴⁹, wurden nicht mit dem Publikumserfolg des Jahrmarktkinos begründet. Ein erstes Zeichen dafür, daß die Pädagogen und selbsternannten Volksbildner allmählich auf das neue Medium aufmerksam wurden, ist ein Leserbrief in den "Münchener Neuesten Nachrichten", den der "Komet" Anfang 1902 nachdruckte. Unter der Überschrift "Der Biograph als Lügner" beklagt der ungenannte Schreiber: "Was sieht man da nicht oft für tolle Sachen: Zauberer, welche ganze Personen verschwinden und wieder kommen lassen, blitzschnelle An- und Entkleidungen, Zusammenstöße zweier Eisenbahnzüge und viele, viele Ereignisse, bei welchen auch der Laie die 'Mache' empfindet."¹⁵⁰ In seiner weiteren Argumentation nimmt er den Grundgedanken der Kinoreform vorweg: "Der Biograph ist eine Erfindung von bedeutendem erzieherischem Werthe und wäre es nur wünschenswerth, wenn seine hervorragende Eigenschaft als Objekt für Anschauungsunterricht besser ausgenützt würde. Daß man sich dann natürlich größter Wahrheit befleißigen müßte, ist klar, dafür gewinnt der Apparat aber auch an Werth und ist wie nichts Anderes im Stande, dem Volke ein wahrhafter Belehrer und Unterhalter zu sein."¹⁵¹

Als sich 1905-06 die festen Spielstätten zu etablieren begannen und vor allem die Schuljugend anlockten¹⁵², schlugen die Lehrer mit Hilfe der Tagespresse Alarm. Kritische Artikel und von Schulen und Behörden ausgesprochene Kinderbesuchsverbote gab es bereits 1906.¹⁵³ Das Jahr 1907 sah dann einen ersten, frühen Höhepunkt der Protestbewegung gegen die Kinematographentheater. Das Stichwort gab einer der ideologischen und organisatorischen Führer der Gebildeten-Reformbewegung, der Leiter des Dürer-Bundes Ferdinand AVENARIUS, im ersten Märzheft seiner Zeitschrift "Der Kunstwart": "Und so wären wir auf dem schönsten Wege, die Kinematographenbilder zu einer Art sichtbarer Kolportage-Schundromane sich entwickeln zu sehen - wenn wir uns das auf die Dauer gefallen ließen."¹⁵⁴ Der Widerstand der Lehrer gegen den Kinematographen regte sich in vielen deutschen Städten, beispielsweise in Dresden¹⁵⁵, Berlin¹⁵⁶ und in Breslau¹⁵⁷.

Besonders aktiv waren jedoch die Hamburger Lehrer; dort setzte die "Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens" eine Kommission für "Lebende Photographien" ein, die ihren Bericht im April/Mai 1907 in einer gedruckten Broschüre vorlegte.¹⁵⁸ Man zitierte nicht nur AVENARIUS' Aufforderung zur Gegenwehr¹⁵⁹, erstes Arbeitsziel der Kommission war die "Feststellung des Inhalts der Schaustellungen", überdies sollte auf "die etwaigen Schädigungen der Gesundheit namentlich der Augen, die Zahl der besuchenden Kinder, sowie auf etwaige Vorzüge der Darbietungen" geachtet werden¹⁶⁰. Das "Gesamtbild der Darbietungen" unterteilte man in "Bilder aus der Natur und dem Menschenleben"¹⁶¹, die von keinem Kommissionsmitglied beanstandet, "ja zum Teil mit der höchsten Anerkennung genannt" worden seien, und in "Darstellungen ..., die nicht belehren, sondern unterhalten wollen Rührstücke nach Art der Hintertreppen-Romane; grobkomische Szenen, die dem Clown eines Zirkus viel Beifall erwirken würden; Roheiten aller Art, wie Prügelei, Trunkenheit, Tierquälerei etc.; Liebesszenen in größter Unbefangenheit dargestellt; Verbrechen aller nur erdenklichen Arten: Diebstahl, Raub,

¹⁴⁹ Zum Kampf um die Frankfurter Messe. In: Der Komet, Nr. 890, 12.4.1902, S. 3; Aus Frankfurt am Main. In: Der Komet, Nr. 993, 2.4.1904, S. 7.

¹⁵⁰ Vermischtes. - Der Biograph als Lügner. In: Der Komet, Nr. 876, 4.1.1902, S. 9-10.

¹⁵¹ Ebenda, S. 10.

¹⁵² "Ihr Publikum setzt sich zum größeren Teil aus jugendlichen Personen zusammen". Zur Geschichte des Kinematographentheaters. In: Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907.

¹⁵³ Siehe: Der Komet, Nr. 1116, 11.8.1906, S. 5-6; Nr. 1128, 3.11.1906, S. 3-4; Nr. 1131, 24.11.1906, S. 4.

¹⁵⁴ A (= Ferdinand AVENARIUS), Die Kinematographen-Schaustellungen. In: Der Kunstwart (München), Nr. 11, 1. Märzheft 1907, S. 671. (Zu Person und Aktivitäten AVENARIUS' siehe Gerhard KRATZSCH, a.a.O.)

¹⁵⁵ Die Dedrophontheater und die Schule. In: Der Komet, Nr. 1149, 30.3.1907, S. 11.

¹⁵⁶ "Im Berliner Lehrerverein hielt Herr Lehrer Drange einen Vortrag über das Thema 'Schuljugend und Kinematographen'." (Der Komet, Nr. 1172, 7.9.1907, S. 11). DRANGE trug unter anderem vor, von seinen 49 Schülern seien nur 2 nicht im Kinematographentheater gewesen. (Die Berliner Lehrer und der Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 36, 4.9. 1907). Siehe auch: E. DRANGE, Kinematographen. In: Pädagogische Zeitung (Berlin), Nr. 22, 1907, S. 453-455.

¹⁵⁷ G. H. F., Der Kampf der Breslauer Lehrerschaft gegen die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1200, 21.3.1908, S. 10.

¹⁵⁸ Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg (Hrsg.), Bericht der Kommission für "Lebende Photographien" erstattet am 17. April 1907 und im Auftrage des Vorstandes bearbeitet von C. H. DANNMEYER, Hamburg, Mai 1907. Reprint: Hamburg 1980.

¹⁵⁹ Ebenda, S. 22.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 4.

¹⁶¹ Ebenda, S. 7.

Raubmord, Verführung junger Mädchen; Plattheiten bis zum Blödsinn gesteigert; Widerliche Familienszenen; Anstößiges bzw. Unsittliches u.s.w."¹⁶² Illustriert wurde dies durch Titelaufzählungen und Augenzeugenberichte von Kommissionsmitgliedern über einzelne Filme. An 'bedenklichen' Nebenerscheinungen registrierte man Flimmern der Bilder, schlechte Luft, Ausschankbetrieb etc.¹⁶³ "Der Kinderbesuch war in allen Theatern lebender Photographien ein lebhafter, in einzelnen fanden sich bis zu 200 im Alter von 3-14 Jahren. ... Ein schwachsinniges Kind hat 64 Nummern gesehen."¹⁶⁴ Das Gesamturteil der Kommission konnte nur einhellig negativ ausfallen: "Technisch und inhaltlich einwandfreie kinematographische Darstellungen können ein ausgezeichnetes Mittel zur Belehrung und Unterhaltung sein. Da jedoch bisher viele Bilder in ihrer Ausführung mangelhaft sind, das Häßliche, Verbildende und sittlich Gefährdende in ihnen überwiegt und viele Theaternräume billigen Anforderungen der Hygiene nicht genügen, halten wir den Besuch der Theater lebender Photographien für Kinder für gefährlich."¹⁶⁵

Im Oktober 1907 veröffentlichte das Hauptorgan des Deutschen Lehrervereins, die in Berlin erscheinende "Pädagogische Zeitung", eine weitere Untersuchung: "Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben". Um Material für einen Elternabend über die 'Gefahren der Kinematographentheater' zu erhalten, hatte man mehreren Klassen (wohl nur Knaben) eine Reihe von Fragen gestellt. "Von 97 Knaben waren nur 3 nicht dagewesen, bis 10mal 31, bis 20mal 13, sehr oft, daß es nicht zu zählen war, 19 Knaben; 24 Schüler besuchten den Kinematographen wöchentlich einmal, früher auch mehrmals, 7 gehen seltener dorthin. 18 Knaben geben an, daß sie jetzt nicht mehr hingehen."¹⁶⁶ Fast übereinstimmend habe der Besuch den Kindern Spaß gemacht; als langweilig seien besonders die Landschaftsbilder abgelehnt worden; die lustigen Stücke seien dagegen viel mehr angesehen: "In 12 Minuten schrieben 36 Kinder im Alter von 12 Jahren 613 Titel zumeist von lustigen Stücken auf; auf jedes Kind entfallen durchschnittlich 17, die Höchstleistung war 39."¹⁶⁷ Das nötigte selbst dem berichtenden Pädagogen Respekt ab, der sich ansonsten nicht genug entrüsten konnte über die Kinderantworten zu Filmen, die ihnen gefallen hatten, ihnen Angst machten und auf die "Frage nach dem Unanständigen"¹⁶⁸. Abschließend befürwortete der Autor die Bestrebungen hinsichtlich besonderer Kindervorstellungen.

Zu der Zeit, als der Bericht der Hamburger Kommission in der dortigen Lehrerschaft diskutiert wurde¹⁶⁹ und zu einer Abwehrversammlung der Hamburger Kinematographenbesitzer führte¹⁷⁰, setzte in Berlin eine heftige Tagespresse-Kampagne ein: So warnte beispielsweise die "Berliner Morgenpost" - über die üblichen "schwersten Bedenken" hinaus gar vor "Wüstlingen", Kinderverführern, die sich ihre Opfer vor und in den Kinematographenbuden suchen würden.¹⁷¹ Auch die Berliner Kinematographenbesitzer veranstalteten Protestversammlungen gegen diese Angriffe, gaben Verhaltensempfehlungen, um unberechtigten Vorwürfen und Verallgemeinerungen die Spitze zu nehmen, und verabschiedeten eine Resolution, in der auf den Kunst- und Kulturwert verwiesen wurde: "Die heutigen Kinematographentheater sind im Interesse der Belehrung und Unterhaltung, der Kunst und Wissenschaft ein Volksbedürfnis."¹⁷² Die Berliner Tagespresse-Kampagne zeigt, daß nicht allein die Pädagogen gegen die Kinematographentheater angingen. Denn offenbar war die Kampagne von der dortigen Polizei in Gang gesetzt worden: Der Polizeibericht hatte mehrfach über Attentate auf Kinder unter der Spitzmarke "Wieder etwas von den Kientöppen" geschrieben.¹⁷³

¹⁶² Ebenda, S. 9.

¹⁶³ Ebenda, S. 23-24.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 25.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 29.

¹⁶⁶ S., Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben. In: Pädagogische Zeitung (Berlin), Nr. 42, 17.10.1907, S. 845.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 846.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 847.

¹⁶⁹ Siehe: Über die "Theater lebender Photographien". In: Der Komet, Nr. 1154, 4.5.1907, S. 10; Der Kinematograph und die Lehrer. In: Der Komet, Nr. 1156, 18.5.1907, S. 10.

¹⁷⁰ Siehe: Öffentliche Protestversammlung der Kinematographenbesitzer. In: Der Komet, Nr. 1165, 20.7.1907, S. 9; W. L., Verfehlte Taktik. In: Der Komet, Nr. 1167, 3.8. 1907, S. 10-11.

¹⁷¹ Berliner Morgenpost, 16.6.1907. Zit. nach dem Nachdruck in: Der Komet, Nr. 1161, 22.6.1907, S. 10.

¹⁷² Protest der Berliner Kinematographen-Besitzer. In: Der Komet, Nr. 1162, 29.6.1907, S. 10.

¹⁷³ Siehe: Richard TREITEL, Zum Kampf gegen die Kinematographen-Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7.1907. Auch der "Komet" mutmaßte die Angriffe als "polizeilich inspiriert". (-n., Wider die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1166, 27.7.1907, S. 10; siehe auch: -n., Polizei und Kinematographie. In: Der Komet, Nr. 1173, 14.9.1907, S. 11).

2. Die "Kinematographische Reformpartei"

Die Filmfachpresse reagierte angesichts der Auseinandersetzungen zwischen Pädagogen, Presse und Polizei auf der einen und den Kinematographenbesitzern auf der anderen Seite nicht einheitlich: Während beispielsweise der "Komet" die Ereignisse dokumentierte und im Sinne der "guten" Kinematographenbesitzer kommentierte, stand der "Kinematograph" darüber hinaus Reformerkreisen als Publikationsorgan zur Verfügung. Schon im März 1907 war auch im "Kinematograph" von einer Reform der Kinematographentheater die Rede, schon hier ging es um die Gewinnung neuer Publikumsschichten: Die kinematographischen Aufführungen, so HOOD, sollten nicht als Belustigung für das niedere Volk hingestellt werden, "wir wollen doch vielmehr, daß der Kinematograph zugleich als ein Volksbildungsmittel anerkannt wird, wir wollen doch, daß auch die Gebildeten ihre Söhne und Töchter zu diesen Schaustellungen führen und ihnen erklären, welch eine große Errungenschaft wir darin zu erblicken haben, daß wir nun Vorgänge in fernen Erdteilen, Ereignisse, die sogar viele Jahre zurückliegen, so deutlich und lebenswahr zu schauen vermögen, als wenn wir selbst dabei wären."¹⁷⁴ GELLER mahnte, man solle die ablehnende Haltung der gesamten Presse gegen die "Films mit Hintertreppenromanen" ernst nehmen, denn noch sei es Zeit, "hierin eine Wandlung zu schaffen"¹⁷⁵. BRAUNER stellte den Kinematographen "in die erste Reihe unserer Bildungsmittel"¹⁷⁶, und HÄFKER forderte eine "planvollere Aufstellung des Programms"¹⁷⁷. Für LEMKE war der Kinematograph ein wichtiges Kulturelement, denn: "Er verdrängt allmählich aber sicher die Animierkneipen"¹⁷⁸.

Derselbe Hermann LEMKE¹⁷⁹, ein Schulrektor aus Gollnow bei Chemnitz, später Storkow in der Mark, hielt die programmatische Rede anlässlich der Eröffnung des ersten deutschen "Reformkinematographentheaters" (durch Leo Stachow in "Friedenau bei Berlin", Rheinstraße 65) am 31. Juli 1907. In seiner Rede kündigte LEMKE die Gründung einer "Kinematographischen Reformpartei" an, "einer Partei, die einen Zusammenschluß von Presse, Lehrerschaft, Fabrikanten und Unternehmern anstrebt, um das kinematographische Leben in Deutschland zu heben und in die richtigen Bahnen zu lenken."¹⁸⁰ LEMKE begründete die Notwendigkeit einer Reform ("Wir leben in dem Zeitalter der Reformen"), gab Auskunft über deren Richtung und formulierte seine Erwartungen an Schulen, Behörden und Presse: Durch die schnelle Vermehrung der Kinematographentheater sei die Konkurrenz gewachsen. "Da kamen leichtfertige Unternehmer auf den Gedanken, auf die Nerven und grobe Sinnlichkeit zu spekulieren und brachten die sogenannten Sensations-Films zur Vorführung, nichts anderes als die Darstellung der Schundliteratur in lebenden Bildern"¹⁸¹. Dagegen seien zwei Streiter erstanden, die deutsche Presse und die deutsche Lehrerschaft. Beide seien stark genug und bedürften nicht der Polizei, nach der manche rufen würden. Vielmehr gelte es, die "Reformrichtung" einzuschlagen und den Kinematographen der Volkserziehung dienstbar zu machen. Der "ideale Zweck" des Reformtheaters bestehe darin, "die Abneigung der Gebildeten gegen den Kinematographen in Wohlwollen umzustimmen"¹⁸², sein materieller Zweck - "mit unserem 'Aar'-Kinematographen bekannt zu machen"¹⁸³. Der Gründer des Reformkinematographentheaters, Leo Stachow, war nämlich im Hauptberuf Besitzer der "Aar"-Kinematographenwerke in Berlin, die einen Projektor "Type A" für Theater und einen "Type B" für Familien, Vereine und Schulen anbot.¹⁸⁴ Solche Ver-

¹⁷⁴ Fred HOOD, Kinematographische Aufführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 3.3.1907.

¹⁷⁵ Oskar GELLER, Kinematograph als Variété-Nummer. In: Der Kinematograph, Nr. 21, 22.5.1907.

¹⁷⁶ Ludwig BRAUNER, Der Kinematograph als Volksbildner. In: Der Kinematograph, Nr. 27, 3.7.1907.

¹⁷⁷ Hermann HÄFKER, Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907. - HOOD empfahl "die Wahl eines auch für gebildete Kreise geeigneten Programms". Fred HOOD, Das Publikum im kinematographischen Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 25, 19.6.1907.

¹⁷⁸ Hermann LEMKE, Berlin - Kinematograph und Sittlichkeit. In: Der Kinematograph, Nr. 24, 12.6.1907.

¹⁷⁹ Zu Lemke siehe auch: Thomas SCHORR, Die Film- und Kinoreformbewegung ..., a.a.O., S. 56-70.

¹⁸⁰ Die Eröffnung des Reform-Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Anzeige in: Der Kinematograph, Nr. 52, 25.12.1907. Am Tage der Reformkino-Eröffnung hatte LEMKE in einem redaktionellen Beitrag für den "Kinematograph" den "neuentwickelten Miniatur-Kinematographen für Schulen usw." vorgestellt: "Der Schule ist aber damit ein ganz besonderer Dienst geleistet, denn sie kann dem Grundsatz immer mehr Geltung verschaffen, daß Anschauung das absolute Fundament aller Erkenntnis ist." H. L. (= Hermann LEMKE), Der "Aar"-Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7.1907. In seiner Nr. 44 vom 30.10.1907 meldete "Der Kinematograph" unter "Mitteilungen aus der

quickung 'materieller' und 'idealer' Interessen, seine guten Kontakte zur Filmbranche, wurden LEMKE in der Folgezeit häufig zum Vorwurf gemacht,¹⁸⁵ stempelten ihn zum Außenseiter in der Kinoreformbewegung; dem harten Kern der Kinoreformer galt er als eine Art Kollaborateur¹⁸⁶. Die Behauptung des Filmhistorikers TOEPLITZ, Lemke sei der Organisator der 'Filmreformbewegung' gewesen, ist schlicht falsch, basiert möglicherweise auf einer völligen Überschätzung des Vorhabens "Reformpartei".¹⁸⁷ Aus heutiger Sicht muß LEMKE als kundiger und sehr rühriger Fachmann bezeichnet werden, der sehr viele Artikel über Kino und Schulfilm für die verschiedensten Zeitschriften schrieb und überdies selbst Fachzeitschriften herausgab.¹⁸⁸ LEMKE publizierte 1912 sein Buch "Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie"¹⁸⁹, das, seinem wahrhaft enzyklopädischen Titel zum Trotz, nur ein Sammelsurium nicht selten fehlerhafter Fakten war; schon ein damaliger Kritiker bezeichnete es als "etwas aphoristisch verfaßte Schrift, die von wissenschaftlicher Durchdringung fern ist"¹⁹⁰.

Doch zurück zu Reformkino und "Reformpartei": LEMKE entgegnete auf entsprechende Anwürfe, er sei nicht am Reformkino beteiligt, er habe nur ideelle Interessen "als Pädagoge und Volkserzieher"; die Rede zur Eröffnung des Reformkinos sei ihm eine willkommene Gelegenheit gewesen, über die Reformpartei öffentlich zu sprechen.¹⁹¹ Wie lange Stachows Reformkino existierte, war nicht herauszufinden. Nach den Erfahrungen der ersten Woche und der Feststellung, der bürgerliche Stand sei mehr als der arbeitende Stand interessiert, kommentierte der "Kinematograph": "Der Begründer, Herr Leo Stachow, muß selbstverständlich erhebliche pekuniäre Opfer als Apostel bringen, da der massenhafte Ansturm, wie er bei Sensationsvorstellungen üblich ist, gänzlich fortfällt. Hier kann nur die Zeit und die Überzeugung allmählich zu einem Erfolg beitragen helfen."¹⁹²

Die Reformpartei wurde am 4. Oktober 1907 unter dem Namen "Kinematographische Reformvereinigung" in Berlin gegründet.¹⁹³ In einer weiteren Vorankündigung hatte LEMKE geäußert: "Sollte es nicht gelingen, ohne Polizei, einzig durch Aufklärung, zu reformieren? Ich glaube, ja!"¹⁹⁴ An dieser Frage, Polizeizensur ja oder nein, schieden sich in den folgenden Jahren die Reformgeister. Die "Reform auf friedlichem Wege" nannte LEMKE in seinem Gründungsvortrag als grundlegende Aufgabe der Reformvereinigung.¹⁹⁵ Die Notwendigkeit einer Reform sei nachgewiesen durch das reiche Material, das die Lehrervereine, die Tagespresse und die "Volksbildung", das Organ der Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung, zusammengetragen hätten. Als erstes müsse eine Trennung stattfinden zwischen Kinder- und Vorstellungen für Erwachsene, wobei die Altersgrenze auf 16 Jahre festzusetzen sei; in

Schule": "Um den Gedanken der Reform in die Praxis umzusetzen, habe ich den Kinematographen als Unterrichtsmittel in meine Schule eingeführt und beabsichtige, ihn dauernd vorzuführen. ... Hermann Lemke, Rektor in Gollnow."

¹⁸⁵ KALBUS schrieb 1922 in seiner Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung, ein großer Teil der Lehrerschaft habe die Anregungen Lemkes mit größter Vorsicht behandelt, weil er "in engstem Zusammenhang" mit Filmfabrikanten gestanden habe. Oskar KALBUS, *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Berlin 1922, S. 5.

¹⁸⁶ Vor allem nach Kriegsbeginn wurden LEMKES gute Kontakte zu französischen Filmfirmen beanstandet. Siehe: Oskar KALBUS, a.a.O.; O. Th. STEIN, *Der Krieg und die deutsche Kinematographie*. In: *Archiv für Pädagogik*, 1915, S. 308.

¹⁸⁷ Jerzy TOEPLITZ, *Geschichte des Films. 1895-1928*, München 1973, S. 107.

¹⁸⁸ "Schule und Technik", gegründet 1908, "die leider im zweiten Jahrgang eingegangen ist". (Albert HELLWIG, *Schundfilme*, Halle a. d. S. 1911, S. 82); "Die Lichtbildkunst in Schule, Wissenschaft und Volksleben", später umbenannt in "Volk und Film" (1912-1914), Schultechnik-Verlag, Storkow in der Mark. Quellen: Ewald SATTIG, a.a.O., S. 93; *Bild und Film*, Nr. 3/4, 1912, S. 123.

¹⁸⁹ Hermann LEMKE, *Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie*, Leipzig o. J. (1912).

¹⁹⁰ Alexander ELSTER, *Kinoliteratur*. In: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Nr. 6, Dezember 1914, S. 826.

¹⁹¹ Mitteilungen aus dem Leserkreise: Hermann LEMKE, *Kinematographen-Reform-Partei und deren Ziele*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 35, 28.8.1907.

¹⁹² Aus der Praxis: Ein kurzer Rückblick auf die erste Woche des Reform-Kinematographen-Theaters. In: *Der Kinematograph*, Nr. 33, 14.8.1907.

¹⁹³ Die Begründung der Kinematographischen Reform-Vereinigung. In: *Der Kinematograph*, Nr. 41, 9.10.1907: "Zum Vorsitzenden wurde gewählt Rektor Lemke - Gollnow, weitere Vorstandsmitglieder sind die Herren Rektor Risch, Redakteur der *Rektoren-Zeitung*, Götz, Redakteur der *Berliner Morgenpost*, Effing (Internat. Kinematographen- und LichteffectGes. m. b. H.), Possert (Eclipse), Vereinsorgan ist 'Der Kinematograph' - Düsseldorf. Der Vereinigung schlossen sich ferner an: Eclipse Urban Trading Co.; Aar Kinematographen-Werk Leo Stachow; Leon Gaumont; Internationale Kinematographen- und Lichteffect-Ges. m. b. H.; Herr Fischer, 2. Vorsitzender des Kinematographen-Besitzer-Vereins; 6 Saalbesitzer u.a.". (Possert muß Popert heißen).

¹⁹⁴ Hermann LEMKE, *Die kinematographische Reformpartei*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 38, 18.9.1907.

¹⁹⁵ Hermann LEMKE, *Die Kinematographische Reformpartei, ihre Aufgaben und Ziele*. Vortrag bei der Gründung der Reformvereinigung. In: *Der Kinematograph*, Nr. 42, 16.10.1907.

den Kindervorstellungen müsse der belehrende Film im Mittelpunkt stehen und es dürften keine Sensationsfilme gebracht werden. Zweitens müsse eine Scheidung stattfinden zwischen Kinematographentheatern und Reform-Kinematographentheatern, denn es müsse "Theater geben, die sich ein Programm gesetzt haben, bei dem auch der strengste Sittenrichter nichts zu tadeln findet"¹⁹⁶. Für die Durchführung dieser Ziele sei gerade die Vielseitigkeit wichtig, gewonnen werden sollten die Fabrikanten, die Kinematographenbesitzer, die Lehrer und "vor allen Dingen auch die deutsche Presse"¹⁹⁷. Hauptzweck der Vereinigung sei, eine Zentralstelle für Kinematographenwesen und kinematographische Fragen zu schaffen, die Fühlung mit allen maßgebenden Stellen, Behörden, Lehrern und der Presse habe.

Dieser Versuch LEMKEs, mit der Reformvereinigung eine oberste Vermittlungsinstanz bei freiwilliger Beteiligung der streitenden Gruppen zu installieren, konnte eigentlich nur scheitern, dafür waren die Interessen von Kinobranche und Kinoreformern zu divergent. Es blieb eine "Reform-Vereinigung alias Rektor Lemke"¹⁹⁸, also im wesentlichen ein Ein-Mann-Unternehmen.¹⁹⁹ Dabei ließ es sich zunächst nicht einmal schlecht an: Man wählte ein Arbeitskomitee und nahm sich die Veranstaltung von Propagandavorträgen "für die gebildeten Stände" und von Kindervorstellungen vor²⁰⁰; man ließ sich den Titel "Reformtheater" schützen und drohte Kinematographenbesitzern, die diesen Titel benützten, ohne Vereinsmitglied zu sein, strafrechtliche Verfolgung an²⁰¹; man wollte eine "Filmtauschstelle für Schulfilme" einführen²⁰², sah zwei Monate später aber wieder davon ab²⁰³ - es steht zu vermuten, daß niemand die als finanzielle Grundlage gedachten verzinslichen Anteilscheine gezeichnet hatte. Zum Jahresbeginn 1908 propagierte LEMKE die Einrichtung einer Film-Ideen-Zentrale, um die "Filmfabrikation auf die Höhe der Zeit" zu bringen: "Es müßten ... die besten Schriftsteller gewonnen werden, daß sie ihre Ideen in kurzer Form niederschreiben und den Firmen anbieten, und die Firmen müßten bei der Herstellung der Films sich der Hilfe der Künstler selbst bedienen und diese dabei mitwirken lassen."²⁰⁴ Aber auch von diesem Vorschlag hörte man später nichts mehr.

Die Bilanz des ersten Jahres "Reformvereinigung" sah mager aus: Zwar gab es in den wenigen Vereinsversammlungen einige Neuaufnahmen, so des englischen Filmfabrikanten Raleigh & Robert sowie eines Vorstandsmitgliedes des Berliner Lehrervereins²⁰⁵, doch war die einzig nennenswerte Aktion der Vereinigung eine Filmvorführung mit LEMKE-Vortrag "vor geladenen Gästen" am Gründonnerstag 1908 - - praktisch eine Werbeveranstaltung für die beiden von der Firma "Eclipse" "unentgeltlich zur Verfügung gestellten" Naturfilme Die Ameise und Die Entwicklung des Schmetterlings.²⁰⁶ Als Positivum der "Reformvereinigung" bleibt - und das ist allein LEMKEs Verdienst -, daß hier zum ersten Mal die Filmfabrikanten und die Lehrer an einem Tisch saßen, hier "die ersten wichtigen Anregungen zur Einführung der Kinematographie in die Schule gegeben"²⁰⁷ wurden.

Zum Scheitern der "Reformvereinigung" mag auch beigetragen haben, daß im Laufe des Jahres 1908 der allgemeine Ruf nach einer Reform sehr viel leiser wurde. Die Überangebotskrise der Filmtheater hatte bereits dafür gesorgt, daß "eine ganze Reihe kleiner und unansehnlicher Lichtbilder-Theater, die es aus Mangel an genügenden Betriebsmitteln auf pure Sensationsfilms abgesehen hatten und gerade dadurch der ernsteren Schaustellung vielen Schaden zufügte, von der Bildfläche verschwand"²⁰⁸. So war im Laufe

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Chr. WINTER, Es muß etwas geschehen, Reden allein hilft nichts! In: Der Komet, Nr. 1241, 2.1.1909, S. 12.

¹⁹⁹ "Ich hoffte nun immer, daß mir jemand das Amt des Vorsitzenden abnehmen, mich unterstützen und den Verein immer weiter ausbauen würde, aber es fand sich niemand dazu bereit, und die Folge davon war, daß der Verein in seinen Kinderschuhen stecken blieb; denn so lange ich warb und zuredete, ging es, aber ich hatte ein Amt in Hinterpommern und konnte mich damals nur von Zeit zu Zeit um den Verein mit der Zentrale in Berlin kümmern. Zu einer Auflösung des Vereins aber mochte ich nicht schreiten." Hermann LEMKE, Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, a.a.O., S. 24.

²⁰⁰ Vereinsnachrichten. Kinematographische Reformvereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 43, 23.10.1907.

²⁰¹ Aus der Praxis. Die Kinematographische Reformvereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 43, 23.10.1907.

²⁰² Reform-Filmtauschstelle der Kinematographischen Reformvereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 45, 6.11.1907.

²⁰³ Vereinsnachrichten. Kinematographische Reformvereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 55, 15.1.1908.

²⁰⁴ Hermann LEMKE, Die Verwertung und Nutzbarmachung neuer Film-Ideen - Künstlerische Films. In: Der Kinematograph, Nr. 57, 29.1.1908.

²⁰⁵ Vereinsnachrichten. In: Der Kinematograph, Nr. 55, 15.1.1908.

²⁰⁶ Vereinsnachrichten. In: Der Kinematograph, Nr. 68, 15.4.1908 und Nr. 69, 22.4.1908.

²⁰⁷ Oskar KALBUS, Der Deutsche Lehrfilm ..., a.a.O., S. 6.

²⁰⁸ Ludwig BRAUNER, Das "künstlerische" Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 82, 22.7.1908.

des Jahres 1907 die Zahl der Hamburger Kinos von 40 auf die Hälfte zurückgegangen²⁰⁹; in Berlin hatte es Ende 1906 300 Kinos, Mitte 1907 jedoch nur noch 170-180 gegeben²¹⁰. Schüler- und Kinderverbote, wie beispielsweise in Lübeck²¹¹, Frankfurt am Main²¹², Wiesbaden²¹³ und Chemnitz²¹⁴, veranlaßten die verbliebenen Kinematographenbesitzer zu vorsichtigerer Programmgestaltung. Die Fachpresse rief zur "Vorführung sittlich reiner und einwandfreier Bilder"²¹⁵ auf und mahnte die Fabrikanten: "Fabriziert Films, die mehr auf ideellem (!) Gebiete liegen, oder wenigstens solche, deren Wirkung die Sitten und das Gesellschaftsleben nicht gefährden."²¹⁶ Denn die Widerstandsfront gegen die Kinobranche formierte sich überhaupt erst: So kündigte AVENARIUS im Februar 1908 in einer redaktionellen Nachbemerkung zu einem "Kunstwart"-Beitrag von SCHOLZ an, der Dürerbund wolle auf dem Gebiet der Kinoreform praktisch mitzuhelfen suchen. SCHOLZ hatte zuvor "eine recht strenge Zensur des Kinematographen in bezug auf Darstellung von Verbrechen und Grausamkeitsszenen"²¹⁷ gefordert. Die Eindrücklichkeit der Filme erhöhe die Gefahr weit über die von Schmutzromanen, gemeinen Photographien und Tingeltangeln. Die Filmfachpresse druckte SCHOLZ' Anklage nach: "Der Kinematograph" kommentarlos²¹⁸; "Der Komet" dagegen wehrte sich entschieden gegen solch "blutige Kritik", warf dem Autor Weltfremdheit und vollständige Unkenntnis des Kinematographen vor: "In Berlin herrscht die Zensur so absolut, daß hier jedes Verbrechen, jeder Mord und Totschlag kinematographisch darzustellen verboten ist."²¹⁹

Es ist bemerkenswert, daß SCHOLZ es nicht bei der ethisch-moralischen Verdammung beließ, sondern bereits den Kinematographen als ästhetische Gefahr denunzierte und in seiner Begründung späteren Kino-reformtheoretikern, wie HÄFKER und LANGE, die Basisthesen lieferte. Wie HÄFKER sah SCHOLZ in den "bildliche(n) Wiedergaben rascher und lebendiger Bewegungsvorgänge"²²⁰ das "eigentlichste" Gebiet des Films und in der Aufnahme der "Pantomime" ins Kinoprogramm eine "deutliche Abwärtsentwicklung". Als Grund für den Sieg des gestellten Bildes über das natürliche gab er die Ausnutzung der dramatischen Instinkte des Volkes an. Wie später LANGE gestand SCHOLZ dem Kino "nicht die Spur Kunst" zu, es sei "ganz und gar Stoff"²²¹: Beim Kinematographen sei zu erkennen, was Beschränkung, was zu überwindende Schwierigkeit in der Kunst bedeute, "wie ein Können ohne Zügel maßlos und roh wird"²²². Im Gegensatz zur photographischen Pantomime habe die Bühnenpantomime fast stets künstlerische Elemente, weil sie nachahmen müsse und im Szenenwechsel beschränkt sei. "Die mit dem Hintergrund der Wirklichkeit, mit beliebig springendem Szenenwechsel, mit all den Hilfen der äußeren Natürlichkeit und zahllosen automatischen Wiederholungen arbeitende photographische Pantomime ist ein widerkünstlerisches Unding, sie bedeutet absoluten Pöbelgeschmack."²²³ Sieht man hier von offensichtlicher Unkenntnis des Mediums und überheblicher Publikumsbeschimpfung einmal ab, so bleibt die Feststellung, daß auch SCHOLZ die Mängeltheorie aus der bildenden Kunst zur ästhetischen Beweisführung heranzog, jedoch zum entgegengesetzten Schluß kam, wie andere Filmtheoretiker von MELCHER 1909 bis ARNHEIM 1932.

3. Der Verein "Bild und Wort"

Die nächste praktisch-reformerische Initiative, die größeren publizistischen Widerhall fand, ging von dem schon mehrfach erwähnten Schriftsteller Hermann HÄFKER aus - der Dresdener Verein "Bild und Wort". Der Name war Programm: Dem Bild allein traute man nicht, erst das Wort würde Geist und

²⁰⁹ Das Kinematographengeschäft in Hamburg. In: Der Komet, Nr. 1184, 30.11.1907, S. 9.

²¹⁰ Der Komet, Nr. 1159, 8.6.1907, S. 10. Siehe auch: Karl DÖRING, Berliner Ragout fin cinematographique. In: Der Kinematograph, Nr. 63, 11.3.1908.

²¹¹ -n., Kinematographisches. In: Der Komet, Nr. 1131, 24.11.1906, S. 4.

²¹² Der Komet, Nr. 1167, 3.8.1907, S. 11.

²¹³ Der Komet, Nr. 1165, 20.7.1907, S. 10.

²¹⁴ Wider die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1219, 1.8.1908, S. 11.

²¹⁵ Ebenda.

²¹⁶ Wider die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1240, 26.12.1908, S. 10.

²¹⁷ Wilhelm von SCHOLZ, Kinematographen-Zensur! In: Der Kunstwart, Nr. 9, 1. Februarheft 1908, S. 206.

²¹⁸ Zwei Meinungen über den Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 59, 12.2.1908.

²¹⁹ -n., Ein Kritikus. In: Der Komet, Nr. 1196, 22.2.1908, S. 10.

²²⁰ Wilhelm von SCHOLZ, a.a.O., S. 205.

²²¹ Ebenda.

²²² Ebenda.

²²³ Ebenda.

Verstand bringen; zur Anschauung müsse die sinnstiftende Erläuterung des Angeschauten hinzutreten. HÄFKER wollte es besser machen als LEMKE, dessen Bestrebungen er zwar theoretisch zustimmte, dessen praktisches Vorgehen er aber schädlich fand, weil LEMKE seinen Frieden mit der Mittelmäßigkeit gemacht habe: "Jede Reformbestrebung aber muß als unzulänglich und halb verworfen werden, die mit dem Minderwertigen und Schlechten bewußt paktiert und es nicht als das bezeichnet, was es ist."²²⁴

HÄFKER eröffnete am 16. Dezember 1908 in Dresden mit einem Vortrag über "Kinetographie und Volksbildung" eine Werbeveranstaltung des "Vorbereitenden Ausschusses zur Gründung der Gesellschaft 'Bild und Wort'": "Es handelt sich um ein gemeinnütziges Unternehmen zur Förderung der Verwendung kinetographischer Verfahren (Kinematographie, Phonographie, Lichtbild usw.) im Dienste von Kulturzwecken, namentlich Verbreitung von Volksbildung und Anbahnung einer Wiedergesundung unsres Volksbelustigungs- und Unterhaltungswesens."²²⁵ Gegründet wurde der "Verein 'Bild und Wort', Deutsche Gesellschaft zur Verbesserung der Kinetographie" am 7. April 1909. Die "Lichtbild-Bühne" vermutete die Dresdener Filmfirma Ernemann mit im Bunde und wünschte dem Verein "ein volles und frohes Gelingen" und "viele Nachahmer in allen Gassen des deutschen Vaterlandes"²²⁶. Die Ziele des Vereins sollten durch "Vermittelung von Vorführungsstoff, Nachweis geeigneter Kräfte zur Ausführung desselben, Ausarbeitung und Begutachtung von Aufnahmeplänen sowie durch Übernahme von Aufträgen zur Ausführung von Aufnahmen erreicht werden. Dieser Verein arbeitet mit jeder Firma, die sich an ihn wendet, und seine Tätigkeit ist ausschließlich gemeinnützig."²²⁷ Überdies wolle der Verein guten Vorführungsstoff begutachten und empfehlen und ein Archiv wertvoller und seltener Aufnahmen anlegen. "Mitglied dieses Vereins kann jeder werden, der sich verpflichtet, seinen Zwecken und Zielen nicht zuwider zu handeln."²²⁸

In einem Bericht über die ersten Monate nach Vereinsgründung konnte HÄFKER zwar noch keine konkreten Erfolge, jedoch ein "Echo aus Zeitungen und Briefen in aller Welt"²²⁹ vermelden. Er bat um Guld, der "Geschäftsausschuß" arbeite schon; ebenso wie im "Arbeitsrat", dem "Anhang draußen", saßen dort Kino-Operateur und Professor, Sozialdemokrat, Liberaler und Konservativer, Katholik, Evangelischer und Jude, Herren und Damen nebeneinander, ebenso Behörden und Spitzen der Gesellschaft neben Vertretern der verschiedenen Gewerkschaften und Volksbildungsvereine, die Leiter der Dresdener Kunst-Institute, Gelehrte, Schriftsteller aller Art und Richtung. Denn: "Zu einer gemeinsamen Aktion gilts die ganze gebildete und volkstümliche Welt zu vereinigen ... mit derbem Besen das herrschende Volksverblödungswesen in gewissen Städten hinauszufegen und an die Stelle zu setzen mit Hilfe der Verlagsfirmen und vernünftiger Kinobesitzer: echte, edle Volksbelustigung, der Gesundheit und Frische aus den Augen lacht!"²³⁰

Nach BRETHFELD produzierte der Verein selbst Filme: Genannt werden ein Film über das 50jährige Bühnenjubiläum einer lokalen Schauspielerin und das "Bilderspiel aus der deutschen Heimat" Rund um den Lilienstein (Sächsische Schweiz); weitere Arbeiten würden folgen.²³¹ Eine vom Verein geplante Probestellung eines auf Ergänzung des Schulunterrichts gerichteten Programms mußte, wie HÄFKER Ende 1909 - sich als Vorsitzenden des Vereins vorstellend - schrieb, verschoben werden, weil von den noch erreichbaren Filmen nur wenige und auch davon nur Teile brauchbar gewesen seien.²³² HÄFKER sah sich veranlaßt zu einer "Reise an die Quellen der Kinematographie", wie er seinen zweiteiligen Be-

²²⁴ Hermann HÄFKER, Kinematographische Fortschrittsbestrebungen. In: Der Kinematograph, Nr. 98, 11.11.1908. HÄFKERs Kritik an den "Entgleisungen" LEMKEs und an der Kinematographischen Reformvereinigung fand 1914 eine Neuauflage, als HÄFKER aus einem weiteren Versuchsballon LEMKEs, "Reichsausschuß" genannt, die Luft herausließ. Hermann HÄFKER, Nochmals Herr Rektor Lemke. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 229-231; siehe auch: F. FELIX, Rektor Lemkes "Reichsausschuß". In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 134-135.

²²⁵ Aus der Praxis. Eine bedeutsame Bewegung. In: Der Kinematograph, Nr. 105, 30.12.1908.

Zum "Kinetographie"-Konzept siehe HÄFKERs früheste theoretische Aufsätze, hier Kapitel II.A.

²²⁶ Die Lichtbild-Bühne, Nr. 51, 15.4.1909, S. 557.

²²⁷ Alfred HEINZE, Bild und Wort. In: Der Kinematograph, Nr. 124, 12.5.1909.

²²⁸ Ebenda.

²²⁹ Hermann HÄFKER, Zustände und Ausblick. In: Der Kinematograph, Nr. 135, 28.7.1909.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Max BRETHFELD, Der Kinematograph im Dienste der Volks- und Jugendbildung. In: Neue Bahnen (Leipzig), 1909, S. 504-505.

²³² Hermann HÄFKER, Was die Schule von der Kinematographie wissen will. In: Der Kinematograph, Nr. 149, 3.11.1909.

richt für den "Kinematograph" überschrieb.²³³ Im Auftrag des Vereins besuchte er Filmfabriken in Paris und London, um an die Originalnegative von Naturfilmen heranzukommen. Fündig wurde er vor allem bei der Londoner Firma "Charles Urban Trading Co.", zusammen mit der ihr verbundenen Pariser "Eclipse" die wohl wichtigste Produzentin von Naturfilmen in jenen Jahren. Ostern 1910 war es dann soweit: "Schauspiele der Erde" nannte der Verein seine erste und einzige Mustervorstellung (die es allerdings auf eine Reihe von Aufführungen in Dresden und Bautzen brachte²³⁴ und leicht verändert auch im November 1910 im Hamburger "Reform-Kino" in der Wexstraße lief²³⁵). In ihrem Ablauf entsprach "Schauspiele der Erde" ganz dem HÄFKERschen "Kinetographie"-Konzept, wurde also komplettiert durch Vortrag, Lichtbilder, Musik und die Nachahmung von Naturgeräuschen.²³⁶ "Der erste Teil des Programmes führte in Hochgebirge und Wüsten; der zweite Teil brachte Stoffe aus der Völkerkunde (Lappländer, Chinesen, Araber, Inder, Felachen, Kannibalen, Tiroler usw.). Der dritte behandelte 'Die tausend Spiele der Wasser' (Viktoriafälle des Zambesi, Niagarafälle, Sturm an der Meeresküste, Brandungen, Stromschnellen, Geiser, Schlamm- und Wasservulkane auf Neuseeland)."²³⁷ Die Mustervorstellung sei von den Schulbehörden empfohlen und 'massen- und klassenweise' besucht worden, berichtete HÄFKER, besonders dafür interessiert hätten sich "die sozialdemokratischen, die christlich-sozialen und die Hirsch-Dunckerschen Gewerkschaften, die Handlungsgehilfenverbände, verschiedene Bildungs- und Beamten-Vereine und der Dürerbund"²³⁸.

HÄFKER und sein Verein arbeiteten den Gedanken aus, eine Zentralstelle zur Vermittlung solcher Musterprogramme zu schaffen. Ein "kinematographischer Realkatalog" war bereits angelegt und eine "Filmprüfungsstelle" in einem Dresdener Realgymnasium eingerichtet. Man hoffte nun, daß sich Kinotheater sehr zahlreich "verpflichteten, die vom Verein 'Bild und Wort' ausgewählten Musterprogramme tage- oder stundenweise zu bringen"²³⁹. Bei einer genügenden Zahl von Anmeldungen würden dann auch die Filmfabriken mitmachen. "Verleihung wie Verkauf bleibt der Geschäftswelt überlassen, der Verein beteiligt sich nicht daran. Er läßt sich für seine Arbeit durch feste einmalige Gebühren entschädigen."²⁴⁰

Doch wie schon LEMKEs "Reformpartei" scheiterte auch HÄFKERs "Verein Bild und Wort" an dem Versuch einer unmittelbaren Zusammenarbeit mit der Kinoindustrie. Das tiefe Mißtrauen, mit dem Filmfabrikanten und Pädagogen einander begegneten, ließ sich nicht überbrücken. Bereits im Februar 1911 beklagte HÄFKER, "Bild und Wort" sei entmutigt ob des ausbleibenden Erfolges, der deutschen kinematographischen Industrie neue Wege zu zeigen.²⁴¹ Und im Jahr darauf konstatierte er lakonisch: "Leider hat der Verein die ihm entgegenstehenden Hindernisse nicht überwinden können; er mußte eingehen"²⁴².

LEMKEs "Reformpartei" und HÄFKERs Verein "Bild und Wort" wurden hier besonders herausgestellt, weil die Fachpresse ausführlich über sie berichtete und sie herausragende Persönlichkeiten der Reformbewegung an ihrer Spitze hatten. LEMKE und HÄFKER stehen für die zwei gegensätzlichen Richtungen der Vorkriegs-Kinoreform: für oder gegen Filme mit Spielhandlung (anfangs sagte man "gestellte Films", etwa ab 1909/10 "Kinodrama", während des Weltkriegs "Lichtspiel" und erst danach setzte sich "Spielfilm" durch). LEMKE verkörpert die konstruktive Richtung, die den Kontakt zur Kinobranche nicht scheute, Zensur ablehnte und statt dessen mit Aufklärung bessern wollte. Dieser Richtung war in den zehner Jahren die katholische "Lichtbilderei GmbH" mit ihrer Zeitschrift "Bild und Film" zuzurechnen, die als erste eine regelmäßige, unabhängige und ernsthafte Filmkritik einführte.²⁴³ HÄFKER ist ein Vertreter der harten Ablehnungsfront und damit der großen Mehrheit der Kinoreformer, die den Naturfilm an

²³³ Siehe: Hermann HÄFKER, Eine Reise an die Quellen der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 163, 9.2.1910 und Nr. 172, 13.4.1910.

²³⁴ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, M.Gladbach 1915, S. 69.

²³⁵ I. Das Hochgebirge, II. Die Wüste, III. Die tausend Spiele des Wassers. Siehe: Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel, Halle a. d. S. 1911, S. 96-98.

²³⁶ Siehe die Ablaufbeschreibung in: Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, M.Gladbach 1913, S. 58-62.

²³⁷ Max BRETHFELD, Neue Versuche, die Kinematographie für die Volksbildung und Jugenderziehung zu verwerten. In: Neue Bahnen, 1910, S. 422.

²³⁸ Hermann HÄFKER, Zu Brauners "Kinematographischen Volkskollegien". In: Der Kinematograph, Nr. 180, 8.6.1910.

²³⁹ Ebenda.

²⁴⁰ Ebenda.

²⁴¹ Hermann HÄFKER, Englische Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 214, 1.2.1911.

²⁴² Hermann HÄFKER, Wie kommen die Films zu uns? In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 18, 16.9.1912, S. 568.

²⁴³ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 101.

die Stelle des Spielfilms setzen wollte. Praktisch alle wichtigen Reformtheoretiker der Vorkriegsjahre gehörten dieser Fraktion an.²⁴⁴

Über "Reformpartei" und "Bild und Wort" hinaus gab es in der Frühphase der Kinoreform bis 1910 eine ganze Reihe weiterer lokaler, regionaler, seltener überregionaler Initiativen, Vereine, Gesellschaften, die sich auf verschiedenste Weise reformerisch betätigten:

- Wie von AVENARIUS angekündigt, setzte ab 1909 der "Dürerbund" seine publizistischen Mittel, Tageszeitungs-Korrespondenz und Flugschriften-Reihe, für die Kinoreform ein. Als Dürerbund-Korrespondenz Nr. 13 vom 13. April 1909 erschien der Aufsatz "Straßenkinematograph und Schuljugend" von Max BRETHFELD.²⁴⁵

- Der Zentralausschuß der "Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" in Berlin beschloß um die Jahreswende 1908/09, "die Vorführung von Kinematographenbildern in die Hand zu nehmen"²⁴⁶ und zunächst in östlichen Provinzen mit Veranstaltungen zu beginnen. Über die weiteren Aktivitäten der Gesellschaft urteilte KALBUS 1922 rückblickend, durch sie seien "die Lehrerkreise und die breitesten Volksmassen auf den hohen Wert der Lehrfilmerzeugnisse aufmerksam gemacht worden. Ihr verdanken wir die erste straffe Organisation der Lehrfilmbewegung in Deutschland."²⁴⁷

- Ende Dezember 1908 richtete der "Volksbund zur Bekämpfung des Schmutzes in Wort und Bild" eine von 10000 Personen unterschriebene Eingabe an den Reichstag, die sich gegen Bilder, Schriften, aber auch Kinematographen und Mutoskope wandte, "die in schamloser Weise die Sinnlichkeit reizen"; der Petitionsausschuß des Reichstages befürwortete im März 1909 die Berücksichtigung durch den Reichskanzler.²⁴⁸

- In Düsseldorf gründete man 1909 die "Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst", an der beispielsweise "Kinematograph"-Redakteur PERLMANN und der bereits erwähnte Maler MELCHER beteiligt waren.²⁴⁹ In Leipzig gab es einen "Gemeinsamen Ausschuß zur Bekämpfung der Mißstände im Kinowesen".²⁵⁰ In Hamburg arbeitete seit Februar 1910 ein "Ausschuß für Kinematographie" im Auftrag der Oberschulbehörde, der noch im selben Jahr im neuen "Reform-Kino" eine Mustervorstellung organisierte.²⁵¹

- Der Zivilingenieur August Kade eröffnete am 25. Dezember 1908 in Dresden sein Reformkinematographentheater "Kosmograph".²⁵² Im Herbst 1909 war Kade an einem rezitatorisch-kinematographischen Vortragsabend der Dresdener Vortragskünstlerin Valeria Walden zu dem Thema "Die Tierwelt in Poesie und Leben" beteiligt.²⁵³ Seine "Kosmograph"-Vorführungen setzte Kade Weihnachten 1909 und Ostern 1910 fort.²⁵⁴

²⁴⁴ Siehe hier, Kapitel III.D.

²⁴⁵ Siehe: Max BRETHFELD, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 502. Der Aufsatz wurde nachgedruckt in: Neue Deutsche Frauenzeitung, Nr. 36, 1909, S. 3-4.

²⁴⁶ Ludwig BRAUNER, Der Kino im Dienste der Volksbildung. In: Der Kinematograph, Nr. 107, 13.1.1909.

²⁴⁷ Oskar KALBUS, Der Deutsche Lehrfilm ..., a.a.O., S. 10. Siehe dazu: Zentralblatt für Volksbildungswesen (Stuttgart), Nr. 9, 30.10.1911, S. 137-138; Paul SAMULEIT/ Emil BORM, Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel. Vorträge und Verhandlungen der 42. Hauptversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlin 1912; Der deutsche Volksbildungstag in Wiesbaden und die Kino-Reform. In: Lichtbildbühne, Nr. 42, 19.10.1912, S. 16, 20, 29; Hermann LEMKE, Die Kinematographie ..., a.a.O., S. 29-31.

²⁴⁸ Eine "Staatsaktion". In: Der Komet, Nr. 1262, 29.5.1909, S. 11.

²⁴⁹ Siehe: NICO., Ein neuer Weg. In: Der Kinematograph, Nr. 119, 7.4.1909; Gustav MELCHER, Die Wege der deutschen Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 150, 10.11.1909; Aus der Praxis. Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst, Düsseldorf. In: Der Kinematograph, Nr. 154, 8.12.1909; Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.), Düsseldorf kinematographisch. Beiträge zu einer Filmgeschichte, Düsseldorf 1982, S. 25-26.

²⁵⁰ Siehe: Albert HELLWIG, Schundfilme, Halle a. d. S. 1911, S. 88, 89.

²⁵¹ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel, a.a.O., S. 96, 118-119.

²⁵² Aus der Praxis. Dresden. In: Der Kinematograph, Nr. 106, 6.1.1909.

²⁵³ Max BRETHFELD, Neue Versuche ..., a.a.O., S. 421.

²⁵⁴ Ebenda, S. 423.

- Die Dresdener Firma Ernemann begann im Juli 1909 mit wissenschaftlich-technischen Vorführungen im Ernemann-Kino. Direktor Ernemann, der seine Projektoren an die Schulen verkaufen wollte,²⁵⁵ offenbarte in seiner Begrüßungsrede reformerischen Geist: "Wir selbst bekunden durch diesen Versuch unseren ernstesten Willen, auf diesem Gebiete erzieherisch zu wirken, aber ein Erfolg ist nur dann möglich, wenn Staat, Wissenschaft und Schulbehörde und die berufenen Körperschaften sich zu positiver Arbeit entschließen."²⁵⁶

- Im Januar 1909 führte der Direktor des Zwickauer "Kino-Salons", der Schriftsteller Luedecke, zwei belehrende Kinovortragsabende durch: Der erste war Detlev v. Liliencron und der zweite der "Modernen Großindustrie" gewidmet.²⁵⁷ LUEDECKE glaubte, "daß eine geschickte Verschmelzung der kinematographischen Sujets mit Sujets der Literatur und Wissenschaft nicht nur volkerzieherisch höchst segensreich wirkt, sondern sich in der Allgemeinheit durchsetzen und ein Kassenmagnet ersten Ranges werden wird."²⁵⁸

Soweit die durch publizistisches Echo bekannt gewordenen konkreten Reformaktivitäten der Jahre bis 1910. Es ist anzunehmen - und manche Bemerkung in der Fachliteratur bestätigt dies -, daß es darüber hinaus in einer ganzen Reihe von Städten weitere Initiativen, hauptsächlich von Pädagogen, gegeben hat. Die wichtigeren reformpraktischen Geschehnisse der Jahre 1911 bis zum Weltkrieg werden in den Reformtheoretiker-Kapiteln im personalen und theoretischen Zusammenhang behandelt²⁵⁹, so beispielsweise die Gemeindekinobewegung. Die herausragende Kinoreformorganisation der Vorkriegsjahre allerdings, die "Lichtbilderei GmbH" in M.Gladbach, war bereits Gegenstand der Dissertation des Verfassers über die "Anfänge deutscher Filmkritik".²⁶⁰

Schon LEMKE hatte ja angeregt, Dichterideen für's Kino zu sammeln. Andererseits bekämpften Reformtheoretiker, wie SELLMANN und LANGE, nicht nur den Schundfilm, sondern verteidigten gleichermaßen vehement 'unsere gute deutsche Literatur' gegen ihre Verfilmung. Doch auch die literarische Intelligenz focht ab 1910 ihren eigenen Strauß mit dem Kino aus. Das folgende Kapitel ist der Versuch, den historischen Abläufen um Theater-Kino-Streit und "Autorenfilm" genauer auf die Spur zu kommen.

²⁵⁵ C.H., Der Ernemann-Kino-Projektor. In: Der Komet, Nr. 1261, 22.5.1909, S. 11.

²⁵⁶ Der Kinematograph als Bildungsmittel. In: Der Kinematograph, Nr. 134, 21.7.1909.

²⁵⁷ Siehe: Eine kinematographische Kunstreform. In: Der Komet, Nr. 1245, 30.1.1909, S. 10; X. E. LUEDECKE, Kinematographie und Volksbildung. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 38, 7.2.1909.

²⁵⁸ H. E. LUEDECKE, Kinematograph und Kunst. In: Der Komet, Nr. 1265, 19.6.1909, S. 10.

²⁵⁹ Siehe hier, Kapitel III.D.

²⁶⁰ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986.

C. Literarische Intelligenz: Theater-Kino-Streit und "Autorenfilm" (1907-1914)

Der Begriff der "literarischen Intelligenz" wurde zwar von KOEBNER in die Filmtheorie-Geschichte eingeführt und von HELLER wieder aufgegriffen, doch definiert haben sie ihn beide nicht.²⁶¹ Für die vorliegende Arbeit umfaßt die "literarische Intelligenz" nicht nur die berühmten und weniger berühmten Bühnen- und Romanschriftsteller, sondern auch Theater- und Literaturkritiker sowie die Redakteure und Journalisten der Tageszeitungsfeuilletons, der Theater-, Literatur- und Kulturzeitschriften.

Ein zweiter Begriff ist ebenfalls erläuterungsbedürftig, weil er heute wieder, aber in verändertem Sinn, verwendet wird: der "Autorenfilm". Als "politique des auteurs"/"auteur theory" propagierten die französischen, amerikanischen und später auch deutschen Filmkritiker der fünfziger und sechziger Jahre die Heraushebung einzelner, herausragender Filmregisseure. Das "Autorenkino" des Neuen Deutschen Films der siebziger und achtziger Jahre meinte die Personalunion von Regisseur und Drehbuchautor. Dagegen verstand man wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg unter "Autorenfilm" schlicht ein mit direkter (Originaldrehbuch) oder indirekter (Lieferung der literarischen Vorlage) Schriftstellerbeteiligung entstandenes Kinodrama, also praktisch das, was bereits 1908 als "film d'art" aus Frankreich gekommen war.

1. Die ersten Literaten im Kientopp

In der wenige Monate zuvor von Siegfried JACOBSONH gegründeten "Schaubühne" findet sich Mitte Februar 1906 die Bemerkung - kurioserweise in einer Opernkritik: "Die Figuren kommen, wie beim Kinetographen, nicht aus der Leinwand heraus und bleiben, trotzdem sie zu reden scheinen, stumm."²⁶² Ein solcher Vergleich zwischen dem Kino und anderen Künsten - und sei es wie hier in abwertendem Sinne - muß 1906 eine große Rarität in den deutschen Kulturzeitschriften gewesen sein. Als ökonomische Konkurrenten des Theaters führte man allenfalls Variete und Zirkus an, aber noch nicht das Kino.²⁶³ Die "Schaubühne" des Jahrgangs 1906 enthält Beiträge über Marionetten- und Kasperltheater, jedoch keinen einzigen über Kinotheater. Der spätere Filmregisseur William WAUER (z.B. Richard Wagner, 1913) schrieb über "Szene und Szenenwechsel", ohne ein Wort über Kinetographie zu verlieren, und das bei einem Thema, das nach 1910 selbst der eingefleischteste Theatermann als Spezifikum des Films zugestehen sollte.²⁶⁴ Das Gleiche gilt für einen Aufsatz des späteren Filmtheoretikers Joseph August LUX über das Ausstattungswesen - immerhin wandte sich LUX gegen den radikalen Bühnennaturalismus, dagegen, daß in Theater und Oper "reale Erscheinungen oder Gegenstände mit uneigentlichen Mitteln nachgebildet werden"²⁶⁵.

"Mit seltener Naturtreue, aber ohne irgend wie brutal zu wirken, in wahrhaft künstlerischer Weise werden uns die düsteren Schrecken des Mittelalters vor Augen geführt", so warb die "Internationale Kinetographen- und Lichteffect-Gesellschaft", Berlin, für ihren Ende 1906 entstandenen Film Ein Volksgericht im Mittelalter oder Die Zeit des Schreckens und des Grauens.²⁶⁶ Zuvor hatte die Filmfirma einen Filmideen-Wettbewerb ausgeschrieben und 300 Einsendungen erhalten.²⁶⁷ Den Hauptpreis in Höhe von 100 Mark für den Entwurf zu Ein Volksgericht ... gewann - ein leibhafter Theaterkritiker, Dr. Alfred Möller aus Graz²⁶⁸. Den Inhalt des Films gibt eine ganzseitige Anzeige in der ersten Nummer des "Kinetograph" wieder. Die gesamte Handlung spielte sich in fünf "Bildern" (Sequenzeinstellungen) auf 175

²⁶¹ Siehe: Thomas KOEBNER, Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. In: Helmut KREUZER (Hrsg.), Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft, Heidelberg 1977; Heinz-B. HELLER, Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland, Tübingen 1985.

²⁶² G. G.(= Georg GRÄNER), Der Herr der Hann. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 7, 15.2.1906, S. 208.

²⁶³ Siehe: Richard TREITEL, Theaterübertragung. In: Die Schaubühne, Nr. 39, 27.9.1906, S. 291.

²⁶⁴ Siehe: William WAUER, Szene und Szenenwechsel. In: Die Schaubühne, Nr. 29, 19.7.1906, S. 61-64. (Ein Kapitel aus WAUERs Broschüre: "Der Kunst eine Gasse: Kritische Beiträge zur Theaterreform", Berlin: Seemann).

²⁶⁵ Joseph August LUX, Über das Ausstattungswesen. In: Die Schaubühne, Nr. 22, 31.5.1906, S. 629.

²⁶⁶ Siehe Anzeige in: Der Kinetograph, Nr. 1, 6.1.1907. (Der Filmtitel wird bereits in einer Anzeige in: Der Komet, Nr. 1131, 24.11.1906, S. 39, aufgeführt).

²⁶⁷ -n., Kinetographisches. In: Der Komet, Nr. 1131, 24.11.1906, S. 4.

²⁶⁸ Nach den Kriterien dieser Arbeit für einen "Autorenfilm" (siehe hier, Kapitel II.C.5) darf Ein Volksgericht ... durchaus diese Zuordnung beanspruchen, denn der Journalist, Essayist und Dramatiker Möller (1877-1957) ist in der 3. Auflage des von KOSCH begründeten "Deutschen Literatur-Lexikons" (10. Band, Bern 1986, Spalte 1179) verzeichnet.

Filmmetern, also in circa neuneinhalb Minuten ab.²⁶⁹ AVENARIUS meinte Ein Volksgericht ..., als er im März 1907 die 'sogenannten humoristischen oder sensationellen Szenen' generell verurteilte: "Und jetzt sind wir bereits bei der Spekulation auf sadistische Triebe angelangt."²⁷⁰ Dabei schien es ihn freilich nicht weiter zu stören, daß er den Film selbst gar nicht gesehen hatte, sich vielmehr auf einen Bericht des "Berliner Lokalanzeigers" bezog, der wiederum nur aus der Inhaltsbeschreibung in der "Kinematograph"-Anzeige zitierte. Doch auch in der Fachpresse beklagte ein Autor die "grobe Geschmacksverirrung", mittelalterliche oder moderne Greueltaten in einem jedermann zugänglichen Theater vorzuführen, denn: "zu weit gehende Realistik verletzt immer!"²⁷¹

1907 ist ein Schlüsseljahr der deutschen Filmpublizistik: wegen des Entstehens der Kinofachpresse, wegen der ersten Pädagogenkampagne gegen das Kino, aber auch wegen der frühesten Literatenaussagen zum Kino. Es waren noch keine Berühmtheiten, die da Stellung bezogen, sondern der stets als etwas anrühlich gehandelte Hanns Heinz EWEERS und Walter TURSZINSKY, den der gestrenge Theaterkritiker BAB weder als poetischen noch als philosophischen Kopf anerkennen mochte: "er ist ein Journalist"²⁷². TURSZINSKY und EWEERS überschrieben beide ihre Aufsätze mit "Der Kientopp", aber TURSZINSKY gab im Titel einen deutlichen Hinweis auf die Tendenz seines Textes, indem er Kientopp in Anführungszeichen setzte.

Weil die ursprüngliche Bedeutung des Wortes "Kientopp" noch immer umstritten ist, sei an dieser Stelle kurz darauf eingegangen. Kientopp (damals wie heute auch Kintopp oder Kintop geschrieben) wird in Kolportage-Filmgeschichten, wie OERTEL, FRAENKEL, RIESS,²⁷³ praktisch als Epochenbezeichnung für das deutsche Kino von den ersten festen Spielstätten 1905/06 bis zum "Autorenfilm" 1913 gebraucht, aber nicht näher erklärt. Andere verwenden Kientopp als Synonym für Ladenkino.²⁷⁴ Der Filmgeschichtskompilator ZGLINICKI stellte mehrere Erklärungen (der "Herr Topp", die "Vierzehnteltöpfe") nebeneinander, mag sich aber nicht entscheiden: "Der richtige Ursprung des Wortes ist bis heute ungeklärt."²⁷⁵ Gelegentlich wurde die Geschichte vom Kinobesitzer namens Topp wieder aufgewärmt.²⁷⁶ Und der ansonsten wohlinformierte GÜTTINGER erklärt schlicht: "Man hat viel daran herumgerätselt, was der Ausdruck zu bedeuten habe. Gar nichts hat er zu bedeuten."²⁷⁷ Doch es gibt keinen Grund zur Kapitulation, denn befragt man die Zeitzeugen 1907, erscheint die Bedeutung des Wortes kaum mehr unklar. Im März 1907 wußte "Der Komet" von dem Kino "Welttheater" in der Berlin-Weddinger Müllerstraße zu berichten: "Im Volksmunde dieser Gegend ist es unter dem Namen 'Kientopp' bekannt, da man hier Gelegenheit findet, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden und hier einen 'Topp' trinken kann."²⁷⁸ Ausführlicher erläuterte im April 1907 Carl DÖRING im "Kinematograph": "Der Berliner muß für alle Institutionen des öffentlichen Lebens, zumal wenn sie populär sind, eine kurze, witzige, zuweilen 'schnoddrige' Bezeichnung haben. So ist im Volksmunde aus dem 'zu langen' Fremdwort 'Kinematograph' einfach 'Kin-Topp' geworden. Das volkstümlich kurze Doppelwort erklärt sich sehr einfach. Die ersten drei Buchstaben, von denen das 'i', nach der Berliner Vorliebe für Dehnung der Vokale, lang gesprochen wird, sind dem Fremdwort-Anfang entnommen. Auch der 'Topp' ergibt sich ganz natürlich. In Berlin nennt man die meist handtuchartig langgestreckten Lokale, in denen (namentlich vor Verteuerung der Bierpreise) der Gambrinusstoff in vier Zehntel-Gemässen ('Töpfen') verschänkt zu werden pflegt, 'vier-Zehntel-Töpfe'. Da nun die meisten Kinematographen-Theater der Reichshauptstadt mit Bier-Ausschank verbunden sind, so liegt die Bezeichnung 'Kin-Topp' sehr nahe."²⁷⁹ Ergänzend ist anzumerken, daß die

²⁶⁹ Siehe dazu die Analyse von ZADDACH in: Gerhard ZADDACH, *Der literarische Film*, Berlin 1929, S. 12.

²⁷⁰ A (= Ferdinand AVENARIUS), *Die Kinematographen-Schaustellungen*, a.a.O., S. 671.

²⁷¹ A.Gbg. (= GÜNSBERG), *Geschmacksverirrungen*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 36, 4.9.1907.

²⁷² Julius BAB, "Berliner Theater". In: *Die Schaubühne*, Nr. 13, 28.3.1907, S. 333.

²⁷³ Siehe: Rudolf OERTEL, *Macht und Magie des Films. Weltgeschichte einer Massensuggestion*, Wien 1959, S. 83; Heinrich FRAENKEL, *Unsterblicher Film. Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm*, München 1956, S. 40; Curt RIESS, *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*, (Taschenbuch-Ausgabe) Wien München 1977, S. 11.

²⁷⁴ Siehe: *Kleine Enzyklopädie Film*, Leipzig 1966, S. 362, 396.

²⁷⁵ Friedrich v. ZGLINICKI, *Der Weg des Films*, Hildesheim New York 1979 (1956), S. 318.

²⁷⁶ Rolf GIESEN, *Die Tali Horror Kino Show*. In: *Filme (Westberlin)*, Nr. 8, März/April 1981, S. 9. (Siehe dazu meinen Leserbrief in: *Filme*, Nr. 9, Mai/Juni 1981, S. 4-5).

²⁷⁷ Fritz GÜTTINGER, *Kinogeher oder Kinogänger?* In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 42, 20.2.1981, S. 65. Siehe ferner: derselbe, *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt 1984, S. 24-25.

²⁷⁸ -n., *Wanderungen durch deutsche Kinematographen-Theater. II*. In: *Der Komet*, Nr. 1147, 16.3.1907, S. 10.

²⁷⁹ Carl DÖRING, *Berliner Kinematographen-Theater*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 16, 17.4.1907.

"Kientöppe" bald eine harte Konkurrenz der "Vier-Zehntel-Töppe" darstellten: "... allein in Berlin mußten 1911 rund 2000 Lokale schließen weil, wie auf einem Verbandstag des Gastwirtsgewerbes festgestellt wurde, 'das Stammpublikum vom Kino entfremdet wurde' "²⁸⁰. Das Wort "Kientopp" avancierte in den Jahren nach 1907 zum Negativ-Schlagwort, unter das Kinoreformer und andere Kinofeinde alle vermeintlichen und tatsächlichen Defizite des Kinos subsumierten. Da kann es nicht verwundern, daß bereits 1912 die Direktion der vornehmen Berliner "Union-Theater" (PAGU) energisch gegen die Bezeichnung "Kientopp" für ihre Etablissements protestierte.²⁸¹

Doch zurück zu TURSZINSKY und EWERS: Beide gehörten in der Kinodebatte der literarischen Intelligenz ab 1910 zur konstruktiven, kinodramafreundlichen Fraktion; beide beteiligten sich in den Jahren 1912-1915 mit einer erklecklichen Anzahl von Original-Drehbüchern am "Autorenfilm". In ihren "Kientopp"-Aufsätzen des Jahres 1907 vertraten sie jedoch völlig entgegengesetzte Positionen. Während TURSZINSKY (im Februar in der "Schaubühne") die Pädagogenschelte noch zu übertreffen suchte, zeigte sich EWERS (im Oktober in "Morgen") bereits restlos überzeugt: "Es gibt keinen Punkt, von dem betrachtet der Kientopp nicht mit lautem Beifall zu begrüßen wäre!"²⁸² Denn er sei erzieherisch, erweitere den Horizont, berichte von fremden Ländern, er sei amüsierend, vor allem wegen der "köstlichen Pariser Burlesken", und er sei hygienisch. "Ja, sind denn alle diese Preßleute blind? Und wissen sie nicht, daß der Kientopp ein Kulturfaktor ist, so erstrangig, so durchschlagend, wie nicht einer der andern? Daß er der Gutenbergischen Erfindung, der wir Bücherschreiber unser Leben verdanken, getrost an die Seite zu stellen ist?"²⁸³ So polemisch übertrieben die EWERSsche Kientopp-Begeisterung damals gewirkt haben muß, so zynisch wirkt die abfällige Polemik TURSZINSKYs heute: "Der Durchschnittsverband plätschert gern im Tümpel seiner geistigen Heimat und wagt sich aus Furcht vor der intellektuellen Seekrankheit nur widerwillig auf das hohe Meer fortschrittlichen Strebens. Im 'Kientopp' aber fühlt er sich zu Hause. Unter Aussonderung behindernder Worte ist hier nur das Geschehnis fixiert."²⁸⁴ Für TURSZINSKY waren die Filme "Vorbereitungskurse für das Verbrecheralbum", er bezeichnete das Kino als "Bedürfnisanstalt" und "öffentlicher Zirkel für katilinarische Existenzen und solche, die es werden wollen"²⁸⁵. EWERS dagegen predigte sogar den Intellektuellen: "Geht in den Kientopp:" Man könne vieles lernen, komme als Zugabe zum Beispiel in den "Genuß der aufgehobenen Kausalität"²⁸⁶, damit meinte er die Rückwärtsprojektion: die Wirkung werde Ursache und die Ursache Wirkung. "Wie alle junge Kunst, so schreibt auch die Kientoppkunst einstweilen in der Hauptsache noch von der Natur ab."²⁸⁷ Dem vermochte auch TURSZINSKY im Kern zuzustimmen: Er könne die Freude des Publikums begreifen, solange das Kino als "Photographin des Dagewesenen" auftrete. Doch wo EWERS ein neues Feld für die Kunst reklamierte, sah TURSZINSKY die Kundschaft des Kientopp "im schwarzen Pfuhl ihres ästhetischen Indifferentismus belassen"²⁸⁸. Die Notwendigkeit einer Filmzensur stellte allerdings keiner von beiden in Zweifel, EWERS forderte sogar ästhetische Zensur: Der Zensor möge sich einen künstlerischen Beirat nehmen, "dann laß die Spreu vom Weizen scheiden und unterdrücke den Kitsch und hilf der Kunst!"²⁸⁹

Die Frage EWERS' muß 1907 als geradezu ketzerisch empfunden worden sein: "Wo bleiben die Dichter und Maler, die für den Kientopp schaffen?"²⁹⁰ Doch nur ein Jahr später unternahm der Regisseur Heinrich Bolten-Baeckers, der schon 1906 einen Hauptmann von Köpenick-Film gedreht hatte²⁹¹, in Berlin den

BRENNERT bestätigte 1916, er habe "Kientopp" schon 1906 in einem Kino der Frankfurter Allee in Berlin zum ersten Male gehört, als "sprachliche Selbsthilfe eines Berliners, der sich aus dem Begriff des Kinoladens und jener freundlichen Schänkläden, in denen es einen '4/10-Topp' gab", dieses Wort schuf. Hans BRENNERT, Filmdeutsch. In: Max MACK (Hrsg.), Die zappelnde Leinwand, Berlin 1917, S. 12.

²⁸⁰ Walter PANOFKY, Die Geburt des Films, Würzburg 1940, S. 61.

²⁸¹ Protest gegen das Wort "Kientopp". In: Lichtbildbühne, Nr. 29, 20.7.1912, S. 18, 23-24.

²⁸² Hanns Heinz EWERS, Der Kientopp. In: Morgen (Berlin), Nr. 18, 11.10.1907, S. 578.

(Einen Monat später erschien im "Komet" ein Plagiat des EWERS-Aufsatzes: Willy BACKHAUS, Etwas über den "Kintopp". In: Der Komet, Nr. 1181, 9.11.1907, S. 11).

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ W. T. (= Walter TURSZINSKY), Der "Kientopp". In: Die Schaubühne, Nr. 7, 14.2.1907, S. 183.

²⁸⁵ Ebenda, S. 184.

²⁸⁶ Hanns Heinz EWERS, a.a.O., S. 578.

²⁸⁷ Ebenda.

²⁸⁸ W. T. (= Walter TURSZINSKY), a.a.O., S. 183.

²⁸⁹ Hanns Heinz EWERS, a.a.O., S. 579.

²⁹⁰ Ebenda, S. 578.

²⁹¹ Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1903-1912, Berlin (West) 1969, S. 17.

Versuch, eine "Gesellschaft zur Verwertung schriftstellerischer Ideen für kinematographische Zwecke" ins Leben zu rufen. BOLTEN-BAECKERS erinnerte sich 1924: "Meine Geschäftsbeziehungen als Mitdirektor des Residenztheaters zu der Societe des Auteurs in Paris brachten es wenig später mit sich, daß ich mit Charles Pathé, den französischen Autoren Gougenheim und Decourcelle und dem Bankier Merzbach bekannt wurde, die in Frankreich die Societe des Auteurs Cinematographiques gegründet hatten. Wir beabsichtigten, in Deutschland eine ähnliche Gründung vorzunehmen"²⁹². Er verschickte ein Rundschreiben an 120 Berliner Bühnen- und Romanschriftsteller und lud sie zu einer Versammlung ein: "Die französische Gesellschaft hat mich beauftragt, auch unter den namhaften deutschen Autoren Propaganda für das Unternehmen zu machen, um eine deutsche Schwestergesellschaft zu gründen."²⁹³ Es soll nur eine einzige Absage gegeben haben, "deren Absender den Standpunkt vertrete, die Kinematographie bedeute eine Schädigung der Theater-Interessen"²⁹⁴. Auf der Versammlung am 12. Oktober 1908 sprachen ein Vertreter der S. C. A. G. L., BOLTEN-BAECKERS sowie Charles Pathé, der darlegte, "welche bedeutenden Summen den beteiligten 600 französischen Autoren - unter denen sich fast ausnahmslos die ersten Schriftsteller Frankreichs befinden - an Tantiemen zufließen"²⁹⁵. BOLTEN-BAECKERS hatte in seinem ausführlichen Vortrag darauf hingewiesen, daß fast dreiviertel sämtlicher Filme von Pathé frères kämen und daß diese Gesellschaft ihre Autoren pro Meter Film(-Kopie) bezahle. Von den deutschen Schriftstellern würde nichts weiter als die Lieferung guter Kino-Szenarien verlangt. Die deutsche Schwestergesellschaft der S. C. A. G. L. werde ein eigenes modernes Theater zur Filmaufnahme erbauen, an dem die bedeutendsten deutschen Schauspieler "den Filmreproduktionen eine bestimmte künstlerische Richtung geben"²⁹⁶ könnten. Von der deutschen Geschmacksrichtung in den Kinematographentheatern und dem deutschen Einfluß in der kinematographischen Industrie sei bislang herzlich wenig zu spüren. Schließlich vermöge der verfeinerte Kinematograph "den Begriff künstlerische Theaterregie bis in das entfernteste und kleinste Dorf zu tragen"²⁹⁷. Nach den Vorträgen wurden den, wegen der rosigen finanziellen Aussichten im Zustande gehobener "Sympathie für das Unternehmen" befindlichen, deutschen Autoren fünf ausgewählte Filme gezeigt, darunter die "Film d'art"-Produktionen Die Ermordung des Herzogs von Guise und Die Arlesierin. Ein Augenzeuge: "Wir waren alle paff über die künstlerischen Möglichkeiten, die hier die Photographie der darstellenden Kunst eröffnet."²⁹⁸

Charles Pathé muß wohl bald darauf festgestellt haben; daß er gut ohne deutsche Autoren auskommen konnte, zumal wenn diese den 'deutschen Einfluß in der kinematographischen Industrie' zu stärken beabsichtigten. Möglicherweise war das Ganze für ihn auch nur eine Art Werbegag für die wenig später in Deutschland anlaufenden ersten "Film d'art"-Filme.²⁹⁹ Jedenfalls sah Pathé "von einer Beteiligung an dem geplanten großzügigen Unternehmen"³⁰⁰ ab und entzog ihm damit jede materielle Basis. Dies ist der wirkliche Grund für das Scheitern der Initiative BOLTEN-BAECKERS' und nicht die Furcht der Schriftsteller, "sich ästhetisch zu kompromittieren"³⁰¹ oder die Annahme, daß "die deutschen Dichter, Schriftsteller und Dramatiker noch immer nicht viel von der neuen 'Kunst'" gehalten hätten und deswegen "kein einziger ... jemals einen Filmentwurf eingesandt"³⁰² habe. Quelle dieser falschen Darstellungen ist offenbar BOLTEN-BAECKERS selber, der ja ein Interesse daran haben mußte, seinen Reinfall zu vertuschen; er behauptete 1924: "... alle Autoren waren begeistert - und nie hat auch nur einer von ihnen einen Film-

²⁹² (Heinrich) BOLTEN-BAECKERS, Erinnerungen an die Anfänge der deutschen Filmindustrie. In: Lichtbildbühne (Hrsg.), Luxusnummer "30 Jahre Film", Berlin o. J. (1924), S. 11. - Der korrekte Name der französischen Gesellschaft war "Société Cinématographiques des Auteurs et des Gens de Lettres" (S.C.A.G.L.).

²⁹³ Aus der Praxis. Dramatische Films. In: Der Kinematograph, Nr. 88, 2.9.1908.

²⁹⁴ Ludwig BRAUNER, Deutsche Dramatiker als Kinematographendichter. Original-Bericht über die Versammlung der Gesellschaft zur Verwertung schriftstellerischer Ideen für kinematographische Zwecke. In: Der Kinematograph, Nr. 95, 21.10.1908.

"Der Komet" hatte auch über die Versammlung berichtet und die Teilnahme von Oskar Blumenthal und Gustav Kadelburg gemeldet. Der Nebensatz über die "Werke, bei denen das fehlende Wort durch eine auf der Leinwand leuchtende, kurze Inschrift naiv ersetzt wird", zeigt, wie fremd dem Verfasser noch die Zwischentitel der gezeigten "Film d'art"-Filme waren. (Zu einer Versammlung deutscher Bühnenschriftsteller. In: Der Komet, Nr. 1230, 17.10.1908, S. 10).

²⁹⁵ Ludwig BRAUNER, a.a.O.

²⁹⁶ Ebenda.

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Rudolf LOTHAR, Der Edelkintopp. (Literarische Films). In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 277, 19.11.1908, S. 1.

²⁹⁹ Unter der Überschrift "Das Schauspiel in der Kinematographie" stellte "Der Komet" am 28.11.1908 (Nr. 1236, S. 8-9) die von Pathé frères verliehenen "Film d'art"-Filme Die Ermordung des Herzogs von Guise, Die Blutspur und Das Mädchen von Arles vor, die "künstlerisch das vollendetste bieten, was bisher gezeigt wurde".

³⁰⁰ Ludwig BRAUNER, Die ersten deutschen Kunstfilme. In: Der Kinematograph, Nr. 122, 28.4.1909.

³⁰¹ Heinz-B. HELLER, Literarische Intelligenz und Film, a.a.O., S. 56.

³⁰² Friedrich v. ZGLINICKI, Der Weg des Films, a.a.O., S. 372.

entwurf geschickt"³⁰³. Es gibt eine Reihe von Zitaten, die das aktive Schriftstellerinteresse belegen: "Als seiner Zeit eine französische Firma auch deutsche Autoren zu Filmideen heranziehen wollte, da ging eine freudige Bewegung durch die deutsche Schriftstellerwelt."³⁰⁴ "Alle meldeten sich zur Mitarbeiterschaft und man wird die vornehmsten und stolzesten deutschen Dichternamen bald auf den Programmen der Kintopps zu sehen bekommen."³⁰⁵ "Und auch ich habe mich sogleich auf die Hosen gesetzt und ein Drama fürs Kino verfaßt, dessen Stoff nach fachmännischer Ansicht eigentlich zu 'schade' war."³⁰⁶ "... ich selbst habe s. Z., als Pathé in Berlin war, von verschiedenen bekannten Autoren gehört, daß es ihnen viel Spaß machen würde, einmal ein Filmdrama zu komponieren - und warum auch nicht?"³⁰⁷ Gegen die Behauptung einer Autorenverweigerung spricht schließlich auch der einige Jahre später so publizitätsträchtige "Autorenfilm": Als die deutsche Filmindustrie die literarischen Autoren wollte, griffen selbst die berühmtesten unter ihnen zu. In der Pathé-Versammlung dürften nicht wenige der späteren "Autorenfilm"-Beteiligten gegessen haben. Ein satirischer Kommentator der Versammlung, der im Dezember 1908 in der "Schaubühne" das Schriftstellerinteresse am Film aufs Korn nahm (Motto: "Lerne dichten, ohne zu sprechen"), nannte beispielsweise Sudermann, Philippi und Holländer.³⁰⁸ Der von Pathé so schmählich düpierte Bolten-Baeckers drehte 1909 für die Berliner Firma Duskes die "ersten deutschen Kunstfilms" wie die Fachpresse schrieb.³⁰⁹ Einer dieser Filme, Don Juan heiratet, zeigte erstmals einen bekannten deutschen Bühnenschauspieler in einem Spielfilm: Josef Giampietro, der allerdings davor bereits in Tonbildern auf der Leinwand zu sehen und zu hören gewesen war.³¹⁰

Ein weiterer Besucher der Berliner Pathé-Versammlung, Rudolf LOTHAR, der im deutschsprachigen "Pester Lloyd" darüber berichtete, stellte den Kintopp bereits als Nebenbuhler des Theaters neben Variete und Zirkus. Was LOTHAR über die vorgeführten "Films d'art" zu sagen hatte, gehört zu den allerersten Zeugnissen deutscher Filmkritik.³¹¹ In Die Ermordung des Herzogs von Guise bewunderte er den blitzschnellen Schauplatzwechsel: "... man sieht z. B. die Szene, wie die Verschworenen sich auf den Herzog stürzen und ihn aus einem Saal in den anderen bis in das Schlafgemach des Königs verfolgen, wo er dann unter den Dolchen zusammenbricht, in allen wechselnden Phasen. Der Blick des Zuschauers dringt durch alle Wände"³¹². In Die Arlesierin hob er "das im Theater ungewohnte Gefühl der freien Beherrschung des Raumes"³¹³ hervor, beispielsweise die Weite eines Amphitheaters oder der Sturz vom Dachboden: "Wir fliegen mit. ... Zu allen anderen Sensationen tritt eine neue: die Loslösung von allen Fesseln des Irdischen."³¹⁴

Das ist formästhetisch bereits das Anspruchsvollste, was von Literaten in den Jahren 1908/09 über Film geschrieben wurde. In der Regel begnügten sich die Schriftsteller, die sich überhaupt zu diesem Thema äußerten, mit literarisierenden, ironisierenden Resümées ihrer Kinobesuche: So erzählte SCHICKELE von den "Zehnminutengenüssen kindlicher und arg romantischer Art"³¹⁵ in einer Berliner Bilderbühne; Hermine CLOETER glaubte, nach Visiten in Wiener Kinos "fast" sagen zu können, hier sei "eine ganz neue Pantomimenliteratur entstanden"³¹⁶; HANNEMANN beschrieb die Dramenfolge im Florenzer "cinematógrafo": "Zuerst das Beschauliche, gemütvoll Ergreifende mit sanftem Ausgang. Dann das Grausi-

³⁰³ (Heinrich) BOLTEN-BAECKERS, Erinnerungen ..., a.a.O., S. 11.

³⁰⁴ REBAUX., Ein Mahnwort. In: Der Kinematograph, Nr. 223, 5.4.1911.

³⁰⁵ Rudolf LOTHAR, a.a.O., S. 1.

³⁰⁶ G. SCHÄTZLER-PERASINI, (Leserbrief). In: Lichtbildbühne, Nr. 1, 7.1.1911, S. 11.

³⁰⁷ Fedor von ZOBELTITZ, Film-Literatur. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 15, 1.5.1911, Spalte 1105.

³⁰⁸ UNFLAT, Spulen-Spiele. In: Die Schaubühne, Nr. 50, 10.12.1908, S. 580-581.

³⁰⁹ Ludwig BRAUNER, Die ersten deutschen Kunstfilms. a.a.O.; Siegbert GOLDSCHMIDT, Die ersten deutschen Kunstfilms. In: Der Komet, Nr. 1259, 8.5.1909, S. 10-11.

³¹⁰ Bereits bei der Arbeit an den Tonbildern "kommt es zur Begegnung der bisher einander völlig fremden Welten der Kinematographenapparatebauer, der Techniker, mit den Leuten des Theaters, den Sängern, Schauspielern, Schriftstellern, Regisseuren und Dramaturgen." (Rolf BURGMER, Vortrag "Zur Frühgeschichte des deutschen Films", 26.6.1981, Kino "Arsenal", Berlin <West>).

³¹¹ LOTHARs Bericht im "Pester Lloyd" erschien exakt am selben Tag, dem 19.11.1908, wie die Besprechung von Adolphe BRISSON über L'assassinat du Duc de Guise in "Le Temps", die als erste französische Filmkritik gilt. Siehe: René JEANNE/Charles FORD, Le Cinéma et la Presse 1895-1960, Paris 1961, S. 35-39.

³¹² Rudolf LOTHAR, a.a.O., S. 1.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Rene SCHICKELE, Die Elegie vom Kintopp. In: Die Schaubühne, Nr. 1, 2.1.1908, S. 29.

³¹⁶ Hermine CLOETER, Das stumme Theater. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 15985, 20.2.1909, S. 2.

ge, Zerschmetternde. Mord, Narben, rotes Blut: Zum Schluß das Satyrspiel.“³¹⁷ Max BROD zeigte sich entzückt, "daß gerade durch diese Edisonerfindung, die anfangs nur nüchtern kopiertes Leben sein wollte, so viel phantastisches Theater in die Welt gekommen ist"³¹⁸. Peter ALTENBERG nahm einen Stierkampf-Film zum Anlaß, um über spanische und deutsche Frauen zu räsonieren.³¹⁹ Und Hanns Heinz EWERS delectierte sich in einem Film über Schlangenfäng auf Java an den 'nackten, hautlosen, schnee-weißen Schlangenleibern'.³²⁰

EWERS' Kientopp-Eloge 1907³²¹ in der Berliner Zeitschrift "Morgen" fand Anfang 1909 im selben Blatt eine Fortsetzung: BARDOLPH verteidigte sogar den Kinderbesuch, er glaube nicht an den unheilvollen Einfluß der Kinematographentheater: "Theater ist ja so ein Rausch für kleine Herzen, die noch Phantasie haben und an Wunder glauben."³²² Wer den Kindern helfen wolle, dürfe ihnen nicht "das bißchen Lebensfreude" beschneiden. "Das Volk liebt dieses neue Theater - es ist sein Theater."³²³ Diese Ansicht teilte auch DÖBLIN, der kleine Mann, die kleine Frau wollten gerührt, erregt, entsetzt sein: "Man nehme dem Volk und der Jugend nicht die Schundliteratur noch den Kientopp; sie brauchen die sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpanne der volkstümlichen Literatur und die wässerigen Aufgüsse der Moral."³²⁴

Doch während sich BARDOLPH voller Verständnis und Sympathie für das proletarische Kientopp-Publikum äußerte, urteilte DÖBLIN von oben herab über das "Theater der kleinen Leute", schrieb er von einem "Monstrum von Publikum" und dem stieren Blick der Masse auf das „Leinwandviereck“: "Phtisische Kinder atmen flach und schütteln sich leise in ihrem Abendfieber; den übelriechenden Arbeitern treten die Augen fast aus den Höhlen"³²⁵. Das Kinopublikum ist also schwindstüchtig und riecht schlecht. Immerhin gestand DÖBLIN der kinematographischen Technik zu, sie sei sehr entwicklungsfähig, "fast reif zur Kunst"³²⁶. Dem vermochte sich PFEMFERT, der baldige "Aktion"-Herausgeber, nicht anzuschließen: Trivialität beherrsche die Situation, in der Kunst etc.: "Kino vernichtet die Phantasie. Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes."³²⁷ Das Kino verwüste den Geschmack des Volkes. Im "Roland von Berlin" war gar von "Massenverblödung" zu lesen: Mit der Afterkunst, die er bringe, nehme der Kientopp der wahren Kunst den Raum zum Atmen und das Brot vorm Munde weg. "Am schlimmsten leiden unsre wirklichen dramatischen Kunsttempel, die Theater, unter der Konkurrenz des Kientopps."³²⁸ Derlei hatte LOTHAR bereits 1908 befürchtet, den bestehenden Theatern erwachse in aller Stille ein neuer und furchtbarer Konkurrent: "der künstlerisch und literarisch geadelte Kintopp. Der Edelkintopp"³²⁹.

2. Kino wird Konkurrent des Theaters

Den Gründerjahren des deutschen Kinos bis 1907 folgte eine Überangebots- und Themenkrise: Zu viele schlechte Kinos boten zu viele schlechte Filme. Das brachte der Branche den "Kintopp"-Vorwurf ein, der Ruf nach Reform wurde laut, administrative Maßnahmen stoppten den Wildwuchs. In dieser Situation blieb als Ausweg nur die Qualitätssteigerung sowohl der Produkte als auch der Vorführstätten. Mit dem Jahr 1909 kam die Wende zur Theatralisierung des Kinos: Der Kunstanspruch an die Produkte wurde mit den films d'art, die zu Jahresbeginn ins Land kamen, aber auch mit einheimischen Produktionen (Bolten-Baeckers) erhoben. Man genierte sich nicht mehr, von "Kinodrama" zu reden. Mit Großkinos, die in Ausstattung und Architektur die Bühnentheater nachahmten, zielte man auf die bürgerlichen Schichten als

³¹⁷ Hans HANNEMANN, Im italienischen "Cinematógrafo". In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 34, 28.8.1909, S. 132.

³¹⁸ Max BROD, Kinematographentheater. In: Die Neue Rundschau, 1909, S. 319-320; zitiert nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kinodebatte, München Tübingen 1978, S. 39.

³¹⁹ Peter ALTENBERG, Kinematograph. In: Die Schaubühne, Nr. 17, 23.4.1908, S. 443.

³²⁰ Hanns Heinz EWERS, Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger, München 1909; zitiert nach dem Nachdruck in: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, Frankfurt 1984, S. 18.

³²¹ Nachgedruckt 1908 im "Kinematograph" (Nr. 61, 26.2.1908) und 1910 in der "Deutschen Montags-Zeitung" (Nr. 5, 31.10.1910).

³²² BARDOLPH, Im Kientopp. In: Morgen, Nr. 2, 8.1.1909, S. 77.

³²³ Ebenda.

³²⁴ Alfred DÖBLIN, Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater (Berlin), Nr. 8, 1909, S. 192.

³²⁵ Ebenda.

³²⁶ Ebenda, S. 191.

³²⁷ Franz PFEMFERT, Kino als Erzieher. In: Das Blaubuch (Berlin), Nr. 23, 1909, S. 550.

³²⁸ X., Massenverblödung. In: Der Roland von Berlin (Berlin), Nr. 33, 12.8.1909, S. 1079.

³²⁹ Rudolf LOTHAR, a.a.O., S. 2.

Besucher. Als erstes dieser Großkinos gilt das am 4. September 1909 eröffnete "Union-Theater" am Alexanderplatz in Berlin. Es wurde von der Fachpresse als 'Vorkämpfer der Kinematographie' begeistert begrüßt: "Es kann unermesslichen Nutzen bringen, wenn es ihm gelingt, das bessere Publikum zu gewinnen, es kann unermesslichen Schaden stiften, wenn es versagt."³³⁰ Sein Erfolg gab Anstoß zur Gründung weiterer Kinopaläste in Berlin und im ganzen Reich. Das Programm des "Union-Theaters" nahm ein Fachpresseautor zum Anlaß, die erste regelmäßige "Kino-Kritik" einzuführen, als Vorbote einer Filmkritik im Sinne der Theaterkritik.³³¹

Ebenfalls 1909 begannen populäre Zeitschriften den Kinematographen und sein Funktionieren einem breiteren Publikum vorzustellen.³³² Sie behandelten die technische Seite und die spektakulären Filmtricks, kaum aber Formmittel und Dramaturgie des Filmdramas. In einem dieser Überblicksartikel konstatierte Hans LAND "über Nacht sozusagen eine Kultivierung des 'Kientopps'"³³³ mit eleganten Räumen, guter Musikbegleitung sowie tadellosen und künstlerisch zusammengestellten "Films". Es könne daher nicht wundernehmen, wenn die elegante Welt, die die Theater so nachhaltig leer lasse, massenhaft in diese neuen Unterhaltungs- und Belehrungsstätten ströme. Deutlicher wurde LAND im Theaterblatt "Die Schaubühne": "Denn das ist zweifellos: dem Theater erstet in solchen Lichtspielen der geschworene Feind, der für viel billigeres Geld zumeist ungleich bessere Unterhaltung liefert."³³⁴ Diese Warnung hatten auch schon andere ausgesprochen. In der Münchner "Allgemeinen Zeitung" war zu lesen, das moderne Lichtbild-Theater sei ein materiell weit gefährlicherer Gegner als die Verwünschungen der Priester und Puritaner früherer Zeiten; der Enthusiasmus für das Lichtbild-Theater sei allerdings Modesache.³³⁵ Solche Hoffnung hegte "Die Deutsche Bühne" bereits im April 1910 nicht mehr, die 'Kientöpfe' seien keine vorübergehende Modesache mehr, sondern ein gewichtiger Faktor im großstädtischen Vergnügungsprogramm: Tatsache sei, "daß diese Institute den deutschen Theatern einen großen Teil des Publikums entziehen, daß ein weiterer Siegeszug dieser schnell popularisierten Erfindung eine steigende Schädigung für die Theater bedeutet."³³⁶ RAPSILBER im "Roland von Berlin" mochte da so negativ nicht urteilen: Die Illusionsbühne, die sich von "der großen Theaterreform des Herzogs von Meiningen bis zur heutigen Drehbühne"³³⁷ in ununterbrochener Folge entwickelt habe, würde von der Filmmaschine doppelt und dreifach übertrumpft: "Wie lange wird's noch dauern und die Ausstattungsbühne wird nicht mehr Schritt halten können mit der neuen Kunst des Bildtheaters, und Tausende und Abertausende werden vom Theater abfluten und dem neuen Kunsttempel zuströmen. Ja, sie strömen jetzt schon ..." ³³⁸.

Noch durfte man gespannt sein, "ob der Einfluß der Kinobühne stark genug sein wird, um ihren Wünschen und Prinzipien einen Stamm deutscher Schauspieler wirklich auf die Dauer gefügig zu machen"³³⁹, wie TURSZINSKY zum Abschluß seines Atelierberichtes von der Arbeit des Filmregisseurs Charles Decroix³⁴⁰ fragte. Den Kino-Fachzeitschriften war 1910 noch nichts über die zunehmende Anfeindung

³³⁰ P. L. (= Paul LENZ-LEVY), Die Eröffnung des neuen großen "Union-Theaters" in Berlin. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 71/72, 9.9.1909, S. 752. (Das "Union-Theater" war eine Gründung der "Projektions-AG-Union", Frankfurt am Main, später Berlin, die die größte deutsche Kinokette vor dem Ersten Weltkrieg aufbaute.)

"In Berlin werden die Pathés und Edisons im Union-Theater am Alexanderplatz, unserer besten Bildbühne, vollendet in Szene gesetzt. Das ganze Unternehmen steht auf einem vornehmen Fuß und vermeidet alles Grelle und Anstößige, das die zahllosen Kientöpfe minderen Schlages bei der guten Gesellschaft in Verruf gebracht hat." M. RAPSILBER, Film und Kulisse. In: Der Roland von Berlin, Nr. 14, 31.3.1910, S. 453-454.

³³¹ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge ..., a.a.O., S. 36-41.

³³² Siehe: Ewald STRAATMANN, Der Kinematograph. In: Westermann's Monatshefte (Braunschweig), Nr. 10, Juli 1909, S. 518-530; Walter REISSER, Amateurkinematographie. In: Die Woche (Berlin), Nr. 32, 7.8.1909, S. 1378-1380; Hans LAND, Kino und Kinotricks. In: Universum (Dresden), Nr. 8, 1910, S. 177-181; K. W. WOLF-CZAPEK, Hinter den Kulissen des kinematographischen Theaters. In: Die Gartenlaube (Leipzig), Nr. 16, 1911, S. 345-348; Hermann LEMKE, Wie entsteht ein Kinematographenfilm? In: Kosmos (Stuttgart), Nr. 8, 1908, S. 249-254; Anna Jules CASE, Ein Besuch in der Filmfabrik entsteht ein von Pathé Freres in Paris. In: Der Roland von Berlin, Nr. 23, 2.6.1910, S. 760-763.

³³³ Hans LAND, Kino und Kinotricks, a.a.O., S. 178.

³³⁴ Hans LAND, Lichtspiele. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 38, 22.9.1910, S. 963-964.

³³⁵ PISTOL, Kino-Dramaturgie. In: Allgemeine Zeitung (München), Nr. 23, 4.6.1910, S. 444.

³³⁶ Die Gefahr des "Kientopp". In: Die Deutsche Bühne (Berlin), Nr. 8, 25.4.1910, S. 129.

³³⁷ M. RAPSILBER, Film und Kulisse, a.a.O., S. 452.

³³⁸ Ebenda, S. 453.

³³⁹ Walter TURSZINSKY, Kinodramen und Kinomimen. In: Die Schaubühne, Nr. 39, 29.9.1910, S. 992.

Noch 1911 klagte eine Fachzeitschrift: "In Amerika, Frankreich, Dänemark, Italien finden wir erstklassige Schauspieler im Dienste des 'Kinos'. In Deutschland gibt sich kaum ein sogenannter 'renommierter' Mime für diesen Zweck her. Man hält das (für) unter seiner künstlerischen Würde!" Heinrich LOEWENFELD, Film-Sünden I. In: Der Kinematograph, Nr. 226, 26.4.1911.

³⁴⁰ Decroix drehte von 1910 bis 1914 eine Reihe von Filmen in Berlin für deutsche Firmen.

des Kinos seitens der Theaterinteressenten zu entnehmen. Zum Thema Theater hatten sie bislang nur einige Male von dem Vorschlag bzw. dessen Realisierung berichtet, Filme auf der Schauspiel- und Opernbühne zu verwenden.³⁴¹ Ebenfalls 1910 ereignete sich der umgekehrte Fall, die direkte Abfilmung einer vollständigen Bühnenproduktion und deren Aufführung im Kino: Die Berliner Filmfirma "Deutsche Bioscop" wollte offenbar am Erfolg von Max Reinhardts Tanzpantomime "Sumurun" teilhaben, doch allzu viele ästhetische Mängel sowie technische Schwierigkeiten bei Aufnahme und Vorführung verhinderten einen Erfolg.³⁴²

Anzeichen einer Verschärfung des Theater-Kino-Konfliktes zeigten sich im Frühjahr 1911. Die "Deutsche Montags-Zeitung" konstatierte: "Langsam, aber unverkennbar beginnt der freilich ungleiche Wettstreit zwischen dem Theater und der Bilderschaubühne"³⁴³. Jetzt schrieben auch die Kino-Fachzeitschriften davon, "der Kampf zwischen Bühne und Leinwand tobt inzwischen"³⁴⁴, die Statistik hätte "angeblich" ziffernmäßig bewiesen, daß das Theater unter dem Kinematographen leide. Gerade die Fachpresse aber maß inzwischen die länger und damit für eine ausgefeilte Dramaturgie interessanter werdenden Kinofilme³⁴⁵ ungeniert am Bühnentheater: Von "Kinodrama" sprach man ja schon länger, doch nun war überdies von "Dramaturgen", "Premierenfieber" und "Kunstkritik" die Rede, sollte der Film "ein Theaterereignis, ein literarisches und künstlerisches Werk", ein "Bühnenwerk"³⁴⁶ werden. Auf der Tagung des Deutschen Bühnenvereins in Gera forderte Otto Brahm, der Lustbarkeitssteuer-Ertrag aus Konkurrenzveranstaltungen, die gerade dem künstlerischen Streben der Theaterleiter überall gefährlich würden, wie Varietes, Singspielhallen, Kinematographentheater, Cabarets, solle nach Möglichkeit den vielfach schwer um ihre Existenz ringenden Kunstinstituten zugute kommen.³⁴⁷ HUPPERT berichtete im "Kinematograph", auf einer Sitzung des Wiener Theaterdirektoren-Verbandes seien Wege und Schritte beraten worden, wie man einer Konkurrenz der Kinos erfolgreich begegnen könne. Den Erfolg des Kinos begründete HUPPERT mit dessen Billigkeit und schloß: "Das Kino ist das Theater der Zukunft. Hoffen wir nur, daß es nicht mehr allzulange dauert."³⁴⁸

Noch wurde die herrschende Kinodramen-Produktion mit Recht heftig kritisiert. So antwortete beispielsweise Konrad ALBERTI auf eine Schriftsteller-Umfrage in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung", der Inhalt der Filme, zumal der deutschen, sei zum Teil unerhört stupide und abgeschmackt. Alle Schriftsteller verurteilten ausnahmslos die sentimentalischen Dramen.³⁴⁹ "Eine Literatur des Kino haben wir in der Tat noch nicht"³⁵⁰, formulierte ZOBELTITZ im "Literarischen Echo": Das liege daran, daß der schaffende Teil, die "Erfinder der Films" (also die Autoren) vom Kinematographengewerbe vernachlässigt werde. Dabei brauche man nicht zu fürchten, nicht die geeigneten Schriftsteller zu finden; er, ZOBELTITZ, habe selber von verschiedenen bekannten Autoren gehört, "als Pathé in Berlin war" - also anlässlich jener Versammlung, die Bolten-Baeckers zum Gründungsversuch einer deutschen S. C. A. G. L. zusammengerufen hatte³⁵¹ - , "daß es ihnen Spaß machen würde, einmal ein Filmdrama zu komponieren"³⁵². Auch der "Ki-

³⁴¹ Siehe: Kurt WEISSE, Eine neue Aufgabe für den Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 142, 15.9.1909; Gustav M. HARTUNG, Kinematographie und Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 170, 30.3.1910; P. L. (wohl: Paul LENZ-LEVY), Bühnentechnik und Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 216, 15.2.1911.

1908 reklamierte ein Mitarbeiter einer Provinzbühne in einem Leserbrief an den "Kinematograph" diese Idee allen Ernstes als sein geistiges Eigentum - eigenhändig unterschrieben und amtsgerichtlich beglaubigt am 2. Mai 1908. (Fred BERGER, Die Kinematographie im Dienste der Schauspielkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 79, 1.7.1908). Bereits 1898 war jedoch im "Komet" von einem gefilmten Walkürenritt zu Wagners "Nibelungenzyklus" zu lesen, für den ein Breslauer Theaterleiter die Hilfe von Oskar Meßter in Anspruch nahm. (Vermischtes. - Ho-jo-to-ho! In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 674, 19.2.1898, S. 8).

³⁴² Siehe: BAPTIST, Sumurun im Kinematographen. In: Berliner Tageblatt, Nr. 280, 6.6.1910, S. 1-2; Ludwig BRAUNER, Sumurun. In: Der Kinematograph, Nr. 180, 8.6.1910; Karl-Ludwig SCHRÖDER, Theater und Kinematograph. In: Deutsche Theater-Zeitschrift (Berlin), Nr. 22, 8.6.1910, Spalte 399-401.

³⁴³ Kino-Revue. VIII. Kino und Theater. In: Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), Nr. 7, 13.2.1911.

³⁴⁴ Kino und Theater. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 13, 31.3.1911, S. 6.

³⁴⁵ Siehe: -I., Gedanken über den Ein-Stunden-Film. In: Der Kinematograph, Nr. 267, 7.2.1912.

³⁴⁶ Arthur MELLINI, Lange oder kurze Films? In: Lichtbild-Bühne, Nr. 16, 22.4.1911, S. 2.

³⁴⁷ KUCKUCK, Der Deutsche Bühnenverein in Gera. In: Die Schaubühne, Nr. 22/23, 8.6.1911, S. 622.

³⁴⁸ Rudolf HUPPERT, Das Theater als Konkurrenz der Kinos. In: Der Kinematograph, Nr. 225, 19.4.1911.

³⁴⁹ Zit. nach: Fedor von ZOBELTITZ, Film-Literatur. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 15, 1.5.1911, Spalte 1102.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ Siehe hier, Kapitel II.C.1.

³⁵² Fedor von ZOBELTITZ, a.a.O., Spalte 1105.

nematograph" rief zum wiederholten Male nach dem Dichter, der allein dem Film zum Sieg verhelfen könne.³⁵³ "In der Mannigfaltigkeit dichterischer Eigenarten werden auf die Dauer auch die Geister nicht fehlen, die dem wortlosen Drama der Augenblicke Stil und Gehalt verleihen"³⁵⁴, bestätigte Hermann KIENZL, bestand jedoch darauf, die Werke der Kunstbühne sollten unangetastet bleiben. KIENZL sah den Kinematographen als gefährlichen Feind des Theaters, weil er viele Menschen vom Theaterbesuch ablenke. Dies hielt ihn nicht davon ab, die französische Filmindustrie dafür zu loben, daß sie gute Autoren und Schauspieler "der ersten Bühnen" beschäftige.

Es gab also etliche Stimmen - nicht nur in den Fachblättern -, die nach der Beteiligung professioneller Autoren und bühnenerfahrener Schauspieler im deutschen Film riefen. Doch noch zeigten die deutschen Filmfirmen kaum Reaktion, vor allem weil sie die höheren Kosten vermeiden wollten. Das belegt beispielsweise ein Filmideen-Wettbewerb, den Meßter Anfang 1911 ausschrieb und 69 Geldpreise im Gesamtwert von 2035 Mark in Aussicht stellte. "Kindisch" nannte das SPECTATOR in der "Deutschen Montags-Zeitung": "Dieser Betrag ist so bezeichnend für die in Deutschland übliche geringe Bewertung geistiger Arbeiten, daß ein Vergleich mit den ausgesetzten Preisen französischer Firmen außerordentlich lehrreich wäre. Mit so verschwenderischen Mitteln wird die deutsche Kinoindustrie weder sich noch das Publikum 'heben'."³⁵⁵ Da machte auch die PAGU (Projektions-AG-Union) keine Ausnahme, trotz der Verpflichtung Asta Niensens; denn nicht die kaum bekannte Kopenhagener Theaterschauspielerin, sondern die 1910 mit Abgründe bereits sehr erfolgreiche Filmmimin wurde unter Vertrag genommen. Daß Asta Nielsen schon 1911 von ihrer Firma als "die Duse des Films" verkauft wurde,³⁵⁶ ist aus heutiger Sicht und in Kenntnis ihrer herausragenden Bedeutung für die europäische Filmschauspielkunst keineswegs übertrieben. Als ihr Film Im großen Augenblick nach seiner Berliner Premiere im September 1911, zu der die gesamte Tages- und Kunstpresse sowie "tout Berlin in konzentriertester Form" geladen war, insgesamt 32 "lange und äußerst schmeichelhafte Zeitungskritiken" erhielt, hatte die "Lichtbild-Bühne" eine Vision: "... bald wird vielleicht die Zeit kommen wo man sagt: 'Das Theater ist tot, es lebe die lebende Photographie!'"³⁵⁷.

3. Kampf der Theaterverbände gegen das Kino

Der Kampf des Theaters gegen die Kinokonkurrenz nahm 1912 sehr bald konkrete Formen an. Max EPSTEIN rief Anfang Februar in der "Schaubühne" nach der Polizei, "die berechtigten Interessen der Theater gegen eine Überhandnahme der Lichtspielhäuser zu schützen"³⁵⁸. Diesem "Notschrei" ließ er einen Monat später einen Offenen Brief an dieselbe Behörde, diesmal an den obersten Berliner Theaterzensor von Glasenapp, folgen: "Es geht nämlich nicht nur in Berlin, sondern auch in der Provinz unsern Theatern furchtbar schlecht."³⁵⁹ Der Krebschaden für alle Theater, der Ruin für die gesunde Kunstentwicklung seien die Kinematographen, die nicht nur das Interesse für richtiges Theater untergraben, sondern dem Publikum auch Mittel und Zeit dafür entziehen würden. Gegen einige große Lichtspieltheater in Berlin

Eine weitere Quelle bestätigt: "Als seiner Zeit eine französische Firma auch deutsche Autoren zu Filmideen heranziehen wollte, da ging eine freudige Bewegung durch die deutsche Schriftstellerwelt." REBAUX., Ein Mahnwort. In: Der Kinematograph, Nr. 223, 5.4.1911.

³⁵³ Leopold SCHMIDL, Schiller als Richter. In: Der Kinematograph, Nr. 229, 17.5.1911.

³⁵⁴ Hermann KIENZL, Theater und Kinematograph. In: Der Strom (Wien/Berlin), Nr. 7, Oktober 1911, S. 220.

³⁵⁵ SPECTATOR, Kino-Revue. VII. Wettbewerb. In: Deutsche Montags-Zeitung, Nr. 6, 6.2.1911.

Unter 500 Einsendungen erhielt Adressatin verstorben von Luise del Zopp den ersten Preis; noch im selben Jahr schrieb sie weitere elf Filme für Meßter. (Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1903-1912, Berlin <West> 1969, S. 70; Helmut H. DIEDERICH, Zur Geschichte des Stummfilms. In: Medium <Frankfurt>, Nr. 9, September 1981, S. 42).

³⁵⁶ Siehe: Willy BEZKOCKA, Die Duse des Films. Eine kritische Betrachtung über Kino und Kunstgenuß. In: Der Kinematograph, Nr. 260, 20.12.1911.

BEZKOCKA hatte, seit er Asta Nielsen in Der schwarze Traum sah, "den heimlichen Wunsch gehegt, sie einmal in einer Hosenrolle zu sehen". Er nennt als mögliche Rolle den Hamlet, in dem ihn seinerzeit die jugendliche Sarah Bernhardt ergötzt habe: "Asta Nielsen wäre da, meine ich, eher zu glauben, sie würde gewiß eine markigere, ernstere Auffassung zeigen können als ihre große französische Kollegin".- Asta Nielsen spielte eine Hosenrolle schon 1913, in Jugend und Tollheit, und den Hamlet in eigener Produktion im Jahr 1920. (Siehe: Renate SEYDEL/Allan HAGEDORFF (Hg.), Asta Nielsen, München/Berlin (DDR) 1981, S. 84-85, 159-163)

³⁵⁷ Film-Programm und Zeitungskritik. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9.1911, S. 22.

³⁵⁸ Max EPSTEIN, Das Theatergeschäft. Theaterorganisation. In: Die Schaubühne, Nr. 5, 1.2.1912, S. 117.

³⁵⁹ Max EPSTEIN, Das Theatergeschäft. Offener Brief an Herrn Oberregierungsrat von Glasenapp. In: Die Schaubühne, Nr. 10, 7.3.1912, S. 267.

"mit halb wissenschaftlichem, halb unterhaltendem Repertoire"³⁶⁰ sei nichts zu sagen, doch das Publikum würde dem Kinematographen geradezu in die Arme getrieben, weil man in fast jeder Straße eines dieser "schmutzigen Vergnügungslokale mit den marktschreierischen Plakaten"³⁶¹ finden könne. Und der schwache Durchschnittsmensch, vielleicht gerade auf dem Wege in ein ordentliches Theater, sehe die verlockenden Ankündigungen und falle auf die "Wackelkunst" herein. Dann ließ EPSTEIN einen Katalog von Forderungen folgen, der vom Verbot aller Kinematographen in Läden und Häusern bis zur Unterstützung der Verbände der Direktoren und Schauspieler, "die sich jetzt gegen den Unfug dieser geistestötenden Vorführung einer Unmasse von Schnellphotographien zusammentun"³⁶², reichte. Merkwürdig ist, daß EPSTEIN ausgerechnet die Kintöpfe verbieten lassen wollte, gegen die eigentliche Konkurrenz, die theaterähnlichen Großkinos, jedoch nichts einzuwenden hatte.

Die von EPSTEIN angesprochenen Verbände - der Deutsche Bühnenverein (die Theaterdirektoren), die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger (die Schauspieler) und der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller - wurden in der Tat aktiv. Auf der Generalversammlung des Bühnenschriftstellerverbandes vom 18. März 1912 beschloß man, sich mit den beiden anderen Verbänden in Verbindung zu setzen, "um jede Unterstützung der kinematographischen Werke durch die Angehörigen der drei großen Verbände bis auf weiteres auszuschließen"³⁶³. Der Deutsche Bühnenverein ließ durch seinen Syndikus, Artur Wolff, eine Denkschrift vorbereiten. In den Monaten zuvor hatten etliche Theater schließen müssen, so in Naumburg, Chemnitz und Halle,³⁶⁴ andere Bühnen waren gar in Kinos umgewandelt worden, wie beispielsweise das "Komödienhaus" in Frankfurt am Main, das als "U.T. (Union-Theater) auf der Zeil" neueröffnet wurde - mit einem Prolog des Bühnenautors Ernst von Wolzogen, gesprochen von den Bühnenschauspielern Paul Graetz und Hugo Werner-Kahle.³⁶⁵ Anfang 1912 meldete die "Lichtbild-Bühne": "Kino und Theater. Das Frankfurt a.M.-Stadttheater hat mit einem großen Deficit abgeschlossen und wird auch hier wieder die Konkurrenz der Kinos als Mitursache bezeichnet."³⁶⁶

Carl HEDINGER vom Mülhausener Stadttheater verfaßte eine das Kino anklagende Broschüre, "Städtische Theaterfragen"³⁶⁷, die er in einem Artikel zusammenfaßte: "In allen Städten ist man sich der Tragweite der grassierenden Kinoverderbnis wohl bewußt, und besonders dort, wo städtische Regie ihre Bühnen unter größten finanziellen Opfern und mit dem Gelde der Steuerzahler unterstützt, um sie auf der Höhe erreichter Kunstfertigkeit zu halten, will man sich das schwer Errungene mit Recht nicht so leichten Kaufes entreißen lassen."³⁶⁸ HEDINGER stellte in einer Statistik verschiedener Städte deren Einwohnerzahlen der jeweiligen Anzahl der Kinotheater gegenüber, wobei er durchgängig, bis auf Mülhausen, die Kinozahlen zu gering angab. Diese Aufstellung wurde in den Folgemonaten mehrfach zitiert und korrigiert und fand schließlich auch Eingang in die Denkschrift von Artur Wolff. Doch dazu später mehr. Die "Lichtbild-Bühne" bezeichnete HEDINGERS Broschüre als Versuch der "Reinwaschung des Mülhausener Theaterdirektors" vor der ihn subventionierenden Stadtverwaltung.³⁶⁹

Nach der erwähnten Generalversammlung des Bühnenschriftsteller-Verbandes umriß dessen Vorsitzender Ludwig FULDA in einem Beitrag für "Die Woche" seine Position, die hier ausführlich referiert wird, weil sie die Gedanken- und Beweisführung, die wesentlichen kulturpolitischen Argumente der Theaterlobby in exemplarischer Weise vorführt: Der Kinematograph sei mit seinen Naturaufnahmen eine außerordentlich vervollkommnete Art des Anschauungsunterrichts, verdanke aber seine beängstigende Popularität zweifellos den dramatischen Darbietungen, "und so ergibt sich die paradoxe Tatsache, daß er der Bühne nicht etwa durch das gefährlich wird, was sie ihm nicht nachmachen kann, sondern umgekehrt durch das, was er ihr nachmacht."³⁷⁰ Nicht engherzige Konkurrenzfurcht, sondern die verhängnisvolle (nicht bloß wirt-

³⁶⁰ Ebenda, S. 268.

³⁶¹ Ebenda.

³⁶² Ebenda, S. 269.

³⁶³ Die Bühnenwelt gegen die Kinokonkurrenz. III. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 14, 6.4.1912, S. 13.

Siehe auch: P. S., Im Kampfe gegen die Kinos. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 22-23.

³⁶⁴ Nach: Max EPSTEIN, Das Theatergeschäft. Offener Brief ..., a.a.O., S. 268

³⁶⁵ "Eröffnungs-Premiere in Frankfurt". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 8, 24.2.1912, S. 10, 14, 15.

³⁶⁶ Lichtbild-Bühne, Nr. 5, 3.2.1912, S. 23.

³⁶⁷ Die Broschüre ist teilweise dokumentiert in: Die Bühnenwelt gegen die Kino-Konkurrenz II. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 13, 30.3.1912, S. 7, 10, 12.

³⁶⁸ Carl HEDINGER, Bühne und Kino (Zur Kinofrage I.). In: Die Scene (Berlin), Nr. 1/2, Juli/August 1912, S. 30.

³⁶⁹ Die Bühnenwelt ... II., a.a.O., S. 7, 12.

³⁷⁰ Ludwig FULDA, Theater und Kinematograph. In: Die Woche (Berlin), Nr. 16, 20.4.1912, S. 640.

schaftliche) Entwicklung der ihnen anvertrauten Kunst habe die drei Verbände veranlaßt, über Maßnahmen gegen die Kino-Gefahr nachzudenken. Das Kino habe natürliche Vorteile, wie geringere Eintrittspreise, Vorstellungen mit zwanglosem Kommen und Gehen; Kinos seien an jeder Straßenecke, befriedigten die Vorliebe zerstreungssüchtiger Großstädter durch Buntheit, Abwechslung und Zusammenhanglosigkeit des Programms; sie hätten es leicht, schlagfertige Aktualität zu entfalten. Neben diese natürlichen träten jedoch andere, willkürlich ihnen eingeräumte Vorteile: Sie bedürften keiner Konzession samt deren "Wall von Kautelen" sie unterlägen nicht den strengen baupolizeilichen Vorschriften der Bühnen und auch nicht ihren grundsätzlichen stofflichen Einschränkungen (Theaterzensur); sie dürften an Tagen spielen, an denen sämtliche Theater geschlossen sein müßten. Das Oberverwaltungsgerichtsurteil, kinematographische Aufführungen seien keine "theatralischen Vorstellungen", weil dazu das Auftreten lebendiger Menschen gehöre, sei dem Laienverstand zu spitzfindig: "Er wäre jedenfalls eher geneigt zu glauben, daß es bei einer Illusion - und alle Kunst ist ja im letzten Grunde nichts anderes - nicht auf die Mittel ankommt, durch die sie erzeugt wird, sondern auf den Effekt, den sie ausübt."³⁷¹ Der Kinematograph reproduziere das Komödienspiel lebendiger Menschen, wobei nicht einmal das Fehlen des Dialogs es vom Theaterstück prinzipiell unterscheide, siehe Pantomime und Ballett. Die Mehrzahl der Zuschauer erlebe eine theatralische Vorstellung im Lichtspielhaus. Jene juristische Interpretation verschulde auch, daß Mitglieder eines Theaters in Filmen mitwirken könnten, ohne die Konkurrenzklausel zu verletzen. Dies sei mithin kaum freier Wettbewerb zwischen Theater und Kino, sondern "der Daseinskampf zwischen der dramatischen Kunst und der dramatischen Unkunst"³⁷². - Die Apostrophierung der Kinematographie als "Unkunst" sollte bald darauf der Kinoreformer und Kunstprofessor Konrad LANGE theoretisch zu begründen versuchen.³⁷³ - FULDA gestand zu, niemand wolle Theater und dramatische Kunst als gleichbedeutende Begriffe ausgeben, die meisten Bühnen bestritten ihren Spielplan mit seichter Unterhaltungsware. Jedoch sei die dramatische Kunst in ihrem Bestand auf das Theater angewiesen, ihr Heimatboden müsse erhalten, ihr Platz dort gesichert und verbreitert werden. Das Filmdrama hingegen bezeichne einen Tiefstand, zu dem nicht einmal die leichteste Muse des Theaters je hinabgesunken sei. "Von irgendwelcher Charakteristik oder feineren psychologischen Motivierung kann dabei schon deshalb nicht die Rede sein, weil alles darauf ankommt, möglichst viel Handlung in möglichst kurzer Zeit sich abhaspeln zu lassen, so daß die Ereignisse einander überstürzen und überpurzeln müssen."³⁷⁴ Wer mit Sensation handle, rechne auf die Entfesselung eines Strudels, von dem er schließlich selber mitgerissen werde. Darum sei diese Gattung dazu verurteilt, immer greller aufzutragen, immer skrupelloser zu werden; der dürstenden Volksseele werde geistiger Methylalkohol ausgeschenkt. Ein solcherart verbildeter Geschmack lasse sich wohl kaum mit der Empfänglichkeit für intime Menschendarstellung und dichterische Seelenanalyse vereinigen. Der Kinematograph sei bisher der ästhetischen Zensur der Zeitungskritik entrückt, die den Besuch harmloser Unterhaltungsstücke häufig durch tadelnde Besprechungen beeinträchtige. Müsse nicht die gröbere Spielweise, die das Filmdrama aufzwingt, die Schauspielkunst untergraben, zumal wenn namhafte Bühnenkünstler herangezogen würden? Denn der Film "erheischt von seinen agierenden Modellen den Rückfall in die Darstellungsart, die uns glücklich überwunden schien: die Unterstreichung, die Übertreibung, die hohle Theatralik, die veräußerlichende Kulissenreißerei"³⁷⁵. Geschehen müsse vor allem eins, und damit beschloß FULDA seine Ausführungen, die unbillige Bevorzugung des Kinos vor dem Theater müsse aufhören; die Aufführungen von Filmdramen müßten auch von den Behörden als theatralische Vorstellungen aufgefaßt werden. "Der vom Unfug der Filmdramatik gereinigte Kino wird ohne jede Frage lebensfähig bleiben, selbst wenn die Zahl seiner Tempel sich dann nicht weiter ins Uferlose vermehren, sondern eine vernünftige Proportion zur Bevölkerungsziffer innehalten wird."³⁷⁶

Die Fachpresse reagierte heftig auf FULDAs Artikel, der exponierten Verbandsstellung des gegnerischen Autors wegen. Die "Erste Internationale Film-Zeitung" brachte einen Offenen Brief des Direktors der Berliner Filmfirma Vitascope, FELLNER, der an Fulda und an die Theaterdirektoren Brahm und Barnowsky gerichtet war: "... sollten deutsche Schriftsteller und deutsche Schauspieler uns die Hände reichen und uns helfen, deutsche Films so zu vervollkommen, daß wir an der Spitze der Weltproduktion mar-

³⁷¹ Ebenda.

³⁷² Ebenda, S. 641.

³⁷³ Siehe hier, Kapitel III.D.2.

³⁷⁴ Ludwig FULDA, a.a.O., S. 641.

³⁷⁵ Ebenda, S. 642.

³⁷⁶ Ebenda.

schieren.³⁷⁷ Im "Kinematograph" durfte HARTMANN gleich in zwei Nummern dem Bühnenautor Fulda negative Kommentare zu dessen Stücken und positive Urteile über das Kinodrama vorhalten.³⁷⁸

Derlei Urteile konnte man zu dieser Zeit einer der zahlreichen Kino-Umfragen von Fachpresse und Tageszeitungen entnehmen: Die "Erste Internationale Film-Zeitung" ließ schon im Frühjahr 1911 Schriftsteller sich zur "Programmfrage" äußern (Max Dessoir, Tovote, Ewers, Konrad Alberti u.a.)³⁷⁹ und fragte ein Jahr später: "Ist das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk?"³⁸⁰. Die Wiener Tageszeitung "Zeit" brachte Ostern 1912 eine Rundfrage über die "Gefahren und Vorteile des Kinos" (Altenberg, Wedekind, Carl Hagemann, Emanuel Reicher, Berta von Suttner, u.a.)³⁸¹. Die "Frankfurter Zeitung" eröffnete ihre Befragung "Vom Werte und Unwerte des Kinos" am 10. Mai 1912 mit einem einleitenden Feuilleton, das sich meist an die von FULDA vorgegebene Linie hielt: "Das künstlerisch vervollkommnete Kino kann im besten Fall eine der Pantomime ähnliche, vom verfeinerten Kunstgeschmack zu würdigende Kunstform sein."³⁸² Ende Mai nahmen dann neben anderen Oskar Bie, Friedrich Freksa, Helene Lange, Maeterlinck und Walter Rathenau zu den von der Einführung aufgeworfenen Problemen Stellung.³⁸³ Im Herbst 1912 berichtete die Filmfachpresse von einer Umfrage des "Figaro" bei französischen Bühnenautoren.³⁸⁴ Dann war die "Erste Internationale Film-Zeitung" wieder an der Reihe: Diesmal fragte sie Schriftsteller, Theaterkritiker und Chefredakteure, ob "die Gleichstellung der Lichtbild-Bühnen mit den wirklichen Theatern in Bezug auf kritische Besprechung zweckmäßig wäre und ob durch die öffentliche Kritik in der Tagesjournalistik ein Einfluß auf den Besuch der Kino-Bühnen denkbar ist"³⁸⁵. Es ging also um die Kunstkritik des Films, die zu diesem Zeitpunkt noch von keiner deutschen Tageszeitung und Kulturzeitschrift betrieben wurde; die angesprochenen Feuilletonchefs und Chefredakteure der Tagespresse reagierten demzufolge auch einhellig negativ. Brachten diese Umfragen³⁸⁶ kaum neue Argumente im Streit zwischen Theater und Kino, legten sie oft nur die Ahnungslosigkeit der antwortenden "Berühmtheit" oder deren materielle Interessen bloß, so hatten sie letztlich doch positive Folgen für das Kino, weil sie eine Anzahl von Meinungsführern veranlaßten, Stellung zu beziehen, also das neue Medium insoweit bereits ernstzunehmen.

Indes, der Kampf der Theaterverbände gegen das Kino ging weiter. Nachdem zuvor mehrfach in den Verbandsblättern auf die "Gefahren" des Kinos auch für die Bühnenschauspieler hingewiesen worden war,³⁸⁷ verboten im Mai 1912 die Berliner Theaterleiter den bei ihnen engagierten Schauspielern die Mitwirkung bei Filmaufnahmen. Arthur MELLINI, Chefredakteur der "Lichtbild-Bühne" konterte lakonisch: "Berlin hat über 2000 engagementslose Schauspieler, die gern vor dem Kurbelkasten arbeiten."³⁸⁸ Die bedeutenden Bühnenkünstler - wie Fritz Massary, Giampietro und Pallenberg, die gerade von einer Filmfirma für eine Serie von Aufnahmen verpflichtet worden waren³⁸⁹ - würden das Verbot gar nicht beachten und dennoch nicht entlassen. Nur den kleinen und mittleren Schauspielern würde der Nebenverdienst entzogen, was sie letztenendes zur Flucht vom Theater zum Kino treibe. Selbst ein Kinoreformer

³⁷⁷ H. FELLNER, An Herrn Dr. Ludwig Fulda, an den Vorsitzenden der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, und an die Herren Direktoren Dr. Otto Brahm und Victor Barnowsky. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 31, 3.8.1912, S. 19.

³⁷⁸ Emil HARTMANN, Die Leinwand, die die Welt bedeutet! In: Der Kinematograph, Nr. 284, 5.6.1912 und Nr. 285, 12.6.1912.

³⁷⁹ Diese Umfrage erwähnt Fedor von ZOEBLITZ (Film-Literatur, a.a.O.). Den Jahrgang 1911 der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" konnte der Verfasser nicht einsehen.

³⁸⁰ Ist das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk? In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 13-14.

³⁸¹ Einen zusammenfassenden Bericht über die Umfrage gibt: Rudolf HUPPERT, Ansichten über das Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 278, 24.4.1912.

³⁸² Vom Werte und Unwerte des Kinos. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 129, 10.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 2.

³⁸³ "Vom Werte und Unwerte des Kinos". In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 1-3 und Nr. 149, 31.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 1-3.

³⁸⁴ Der Kinematograph im Urteil französischer Bühnen-Autoren. In: Der Kinematograph, Nr. 298, 11.9.1912; Kinorundfrage des "Figaro". In: Bild und Film (M.Glabach), Nr. 11/12, 1912/13, S. 268-269.

³⁸⁵ Soll das Filmdrama kritisiert werden? In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 42, 19.10.1912, S. 21-30.

³⁸⁶ Siehe auch: Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen. In: Der Kinematograph, Nr. 300, 25.9.1912.

³⁸⁷ Die Schauspieler und der "Kientopp". In: Die Deutsche Bühne, Nr. 2, 25.1.1912, S. 17-18; Max MARX, Wir Schauspieler und der Kientopp. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 5, 3.2.1912, S. 149-150; Rudolf KLEIN-ROHDEN, Die Bühnenangehörigen und der Kientopp. In: Der Neue Weg, Nr. 15, 13.4.1912, S. 494-495; Alfons FELLNER, Die Kinofrage. Ist der Theaterdirektor berechtigt, dem Schauspieler die Mitwirkung an Kino-Aufnahmen zu untersagen? In: Die Deutsche Bühne, Nr. 8, 25.4.1912, S. 117-119.

³⁸⁸ A. M. (= Arthur MELLINI), Das Berliner Schauspieler-Verbot ist da. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 20, 18.5.1912, S. 5.

³⁸⁹ Nach: Max MARX, Zur Kino-Frage. Ein paar Worte an den Deutschen Bühnenverein. In: Die Schaubühne, Nr. 20, 16.5.1912, S. 578.

wie WARSTAT äußerte sich kritisch zum Schauspielerverbot, für die kinematographische Industrie sei eine enge und ständige Fühlung mit dem berufsmäßigen Schauspieler vonnöten wegen des häufigen völligen Versagens der Kinodarsteller in der Mimik: "Nimmt man ihr die Möglichkeit dazu, so wird eine Reform der Filmdramatik dadurch auf Jahre hinaus verzögert."³⁹⁰

In gewisser Weise den Höhepunkt in den Aktivitäten der Theaterverbände gegen das Kino stellen zwei Denkschriften dar, die ebenfalls im Mai 1912 den politisch Verantwortlichen und der Öffentlichkeit vorgelegt wurden. Beide Denkschriften waren von Rechtsanwälten verfaßt worden, den Schriftführern ihres jeweiligen Verbandes: Wenzel GOLDBAUM³⁹¹ für den Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Artur WOLFF³⁹² für den Deutschen Bühnenverein. Die juristische Argumentationsweise in beiden Texten erinnert an die Schriften der Kinoreformer, aus denen die Autoren eine Reihe von Belegen sowie einen Teil ihrer Forderungen nach gesetzlichen Maßnahmen bezogen. GOLDBAUM konnte überdies eine Selbstverpflichtung der Verbandsmitglieder melden, nicht mehr für die Kinematographentheater tätig zu sein, weil "der sog. künstlerische Betrieb der Kinematographentheater ein so roher und niedriger sei, daß die schriftstellerische Tätigkeit für diese Betriebe mit dem künstlerischen Gewissen sich nicht vereinigen läßt."³⁹³

WOLFF belegte eingehend den Niedergang der Bühnen und die Zunahme der Kinos. Er ergänzte die erwähnte Kinotheater-Statistik von HEDINGER:³⁹⁴

<i>So sind jetzt</i>	<i>in Berlin etwa</i>			<i>300 Kinotheater,</i>
	<i>in Breslau</i>	<i>bei 520 000 Einwohnern etwa</i>	<i>40</i>	<i>"</i>
	<i>" Frankfurt a. M</i>	<i>" 420 000</i>	<i>"</i>	<i>40</i>
	<i>" Elberfeld</i>	<i>" 180 000</i>	<i>"</i>	<i>9</i>
	<i>" Halberstadt</i>	<i>" 45 000</i>	<i>"</i>	<i>6</i>
	<i>" Jena</i>	<i>" 40 000</i>	<i>"</i>	<i>9</i>
	<i>" Hannover</i>	<i>" 350 000</i>	<i>"</i>	<i>40</i>
	<i>" Metz</i>	<i>" 60 000</i>	<i>"</i>	<i>8</i>
	<i>" Freiburg i. Br.</i>	<i>" 84 000</i>	<i>"</i>	<i>4</i>
	<i>" Mülhausen</i>	<i>" 96 000</i>	<i>"</i>	<i>9</i>
	<i>" Mainz</i>	<i>" 110 000</i>	<i>"</i>	<i>4</i>
	<i>" Karlsruhe</i>	<i>" 134 000</i>	<i>"</i>	<i>5</i>
	<i>" Straßburg</i>	<i>" 180 000</i>	<i>"</i>	<i>5</i>
	<i>" Mannheim</i>	<i>" 197 000</i>	<i>"</i>	<i>6</i>
	<i>" Essen (Ruhr)</i>	<i>" 300 000</i>	<i>"</i>	<i>7</i>
	<i>" Stuttgart</i>	<i>" 230 000</i>	<i>"</i>	<i>23</i>
	<i>" Hildesheim</i>	<i>" 60 000</i>	<i>"</i>	<i>5</i>

Am Ende der WOLFF-Denkschrift standen zehn Forderungen nach gesetzgeberischen Maßnahmen³⁹⁵. "Sie bezwecken nichts weiter als die Ausdehnung der den Theaterbetrieb regulierenden Vorschriften auf

³⁹⁰ W(illi) WARSTAT, Zwischen Theater und Kino. In: Die Grenzboten (Leipzig), Nr. 23, 1912, S. 486.

³⁹¹ Abgedruckt ist die GOLDBAUM-"Denkschrift über die Kinematographentheater" in: Der Neue Weg, Nr. 19, 11.5. 1912, S. 624-628.

³⁹² Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, die durch ihr Überhandnehmen geschaffenen Mißstände und Vorschläge zu einheitlichen gesetzlichen Maßnahmen. Im Auftrage des Präsidiums des Deutschen Bühnenvereins verfaßt von Rechtsanwalt Artur WOLFF, Berlin 1912, 16 Seiten. (Im Osnabrücker Stadtarchiv haben sich mehrere Exemplare der WOLFF-Denkschrift erhalten. Den Hinweis darauf verdanke ich Anne Paech.) Kommentierter Fachpresse-Nachdruck: Die Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins. Die Anklage gegen die deutschen Kino-Theater. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 22.6.1912, S. 5, 6, 10, 12, 15, 18, 20, 25, 26. Einige Passagen der Denkschrift referierten auch: Willy RATH, Kino und Bühne, M.Gladbach 1913, S. 17-26; Leipziger Zeitung, Nr. 145, 25.6.1912. Erstmals vorgestellt wurde die Denkschrift auf der Breslauer Tagung des Bühnenvereins. Siehe dazu den Bericht der "Frankfurter Zeitung", zitiert nach: Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins. In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1912, S. 99.

Zum weiteren parlamentarischen Schicksal der Denkschrift siehe: Die Kinodenkschrift des deutschen Bühnenvereins im Preußischen Abgeordnetenhaus. In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 170-173.

³⁹³ GOLDBAUM-Denkschrift, a.a.O., S. 628.

³⁹⁴ WOLFF-Denkschrift, a.a.O., S. 7.

die Kinematographen, einige besondere, aber begründete Schutzmaßregeln und endlich eine angemessene Besteuerung. Vielleicht werden dadurch Mittel geschaffen, die dem Theater zufließen können"³⁹⁶. Das machte es der "Lichtbild-Bühne" leicht, darauf hinzuweisen, daß damit der kleine Mann, dem das Theater wegen der hohen Eintrittspreise verschlossen bleibe, dieses Institut auch noch fördern solle. Motiv für die Denkschrift sei nicht Idealismus, wie vorgegeben, vielmehr Egoismus und krasser Selbsterhaltungstrieb.³⁹⁷ Trotz positiver Resonanz in konservativen Kreisen³⁹⁸ verfehlte die Denkschrift offenbar die erhoffte Wirkung auf die Öffentlichkeit. Auch von besonderen gesetzgeberischen Maßnahmen, die die Kinobeschränkung mit einer Theaterförderung verbunden hätten, ist nichts bekannt.³⁹⁹ Liberale Kinoreformer, wie HELLOWIG, wandten sich gegen die "sehr einseitig gefärbte Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins"⁴⁰⁰. Die "Lichtbild-Bühne" berichtete von der neutralen Haltung der Tagespresse zur Bühnenvereins-Schrift und zitierte Redakteur Fritz ENGEL vom "Berliner Tageblatt": "Wir haben ja in der Tat, und zwar in wachsender Zahl, Bühnen, die ebenfalls nur dem seichtesten Vergnügen und der Nerven-erregung dienen, gleich den miserabelsten unter den 'Kientöppen'. Sie gegen die Lichtbildtheater zu schützen, liegt kein Grund vor."⁴⁰¹ Die "Neue Preußische Zeitung" schloß sich an, die Reform solle bei den Bühnen selbst einsetzen.⁴⁰² "Wozu der Lärm?" wunderte sich Franz KAIBEL im Berliner "Tag" und frohlockte: "... das Kino erwürgt die Schmiere".⁴⁰³ Diese Hoffnung, daß das Kino die schlechten Bühnen beseitige und damit zu einer Verbesserung deutscher Theaterkultur beitrage, bewegte in den Jahren 1911-1914 eine ganze Reihe von Autoren, so Paul ERNST, Oskar BIE, Friedrich FREKSA, Georg von LUKÁCS und Kurt PINTHUS.⁴⁰⁴ Willy RATH kritisierte die WOLFF-Denkschrift, gerade die unbedingte Verteidigung der Bühneninteressen mindere ihren objektiven Wert: "Ja, kennen die Herren denn durchschnittlich ihre eignen - Spielpläne nicht? ... Die realpolitischen Herren vom Deutschen Bühnenverein, die Vertreter der immer kapitalistischer arbeitenden Wortbühne, erheben Klage und Kriegsruf zugunsten einer Idealbühne! Demgegenüber müßten die Leute vom Lichtspiel doch unwahrscheinlich dumm sein, wenn sie sich nicht das Recht zusprächen, für einen Idealkino einzutreten, ohne gerade aufdringlich zu betonen, daß dieses Ideal auch noch in himmelweiter Ferne vorschwebt."⁴⁰⁵

4. Antwort der Kinobranche: "Autorenfilm"

Als Reaktion auf die massiven Attacken der Theaterverbände fanden sich die Redakteure der Filmfachzeitschriften zu einem "Agitations-Komitee der Kinematographischen Fachpresse zur Förderung der Lichtbildkunst" zusammen, mit der Zielsetzung, "Aufklärungsarbeit gegenüber Behörden, der Tagespresse und dem großen Publikum"⁴⁰⁶ zu leisten. Eine der Aktivitäten des Agitations-Komitees bestand in einer

³⁹⁵ "1. Erweiterung des § 33a R.G.O. auf alle kinematographischen Unternehmungen. 2. Anwendung der gleichen bau- und feuerpolizeilichen Vorschriften in dem gleichen Umfang, ohne die geringste Einschränkung auf die Kinematographen wie auf die wirklichen Theater. 3. Schärfste Handhabung der Präventivzensur. 4. Vorschriften über die Dauer der Vorstellungen und der zwischen den einzelnen Vorstellungen notwendig zu machenden Pausen. 5. Vorschriften, die einer Überfüllung vorbeugen. 6. Vorschriften über den Kinderschutz. 7. Versagung der Schankkonzession, d.h. Verbot alkoholischer Getränke. 8. Vorschriften über das Reklamewesen. 9. Besteuerung durch die Kommunalbehörden in erhöhtem Maße als bisher. 10. Einführung eines hohen Stempels für jedes Filmband." WOLFF-Denkschrift, a.a.O., S. 15.

³⁹⁶ Ebenda, S. 16.

³⁹⁷ Die Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins. In: Lichtbild-Bühne, a.a.O., S. 25-26.

³⁹⁸ Siehe: Generalleutnant z. D. Frhr. VON STEINAECKER, Kinematograph und Theater. In: Kölnische Volkszeitung, Nr. 116, 8.2.1913, Abend-Ausgabe, S. 1.

³⁹⁹ Vor allem auf die verstärkten Anstrengungen der Kinoreform-"Bewegung" zurückzuführen ist, was die Kino-Fachpresse Anfang 1914 beklagte: "..., daß wir während des ganzen Jahres 1913 von der Einführung hoher Kinosteuern in allen Städten des Reiches hören mußten, und daß durch Polizeiverordnungen der Besuch der Lichtspiele durch unsere Jugend erheblich eingeschränkt wurde". (Walter THIELEMANN, Zum neuen Jahre. Rückblicke und Ausblicke. In: Der Kinematograph, Nr. 367, 7.1.1914).

⁴⁰⁰ Albert HELLOWIG, Städtische Kinematographentheater. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912/13, S. 46. Siehe auch: Carl FORCH, Zum Kampfe gegen die Kinematographen. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/13, S. 131-134.

⁴⁰¹ Die Denkschrift ..., a.a.O., S. 26.

⁴⁰² St., Die Bühnen gegen die Kinos. In: Neue Preußische Zeitung (Berlin), Nr. 294, 26.6.1912, Beilage, S. 1.

⁴⁰³ Franz KAIBEL, Die Wohltat des Kinos. In: Der Tag (Berlin), Nr. 180, 3.8.1912.

⁴⁰⁴ Siehe hier, Kapitel III.C.

⁴⁰⁵ Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 19-20.

⁴⁰⁶ Der Kampf gegen den äußeren Feind: In: Lichtbild-Bühne, Nr. 19, 11.5.1912, S. 50.

Dem Agitations-Komitee gehörten an: A. Mellini (Lichtbild-Bühne, Berlin), E. Perlmann (Der Kinematograph, Düsseldorf), W. Böcker (Erste Internationale Filmzeitung, Berlin), W. Wiegand (Die Projektion, Berlin), A. Berein (Das lebende Bild, Leipzig), A. Schacht (Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung, Berlin). Siehe dazu: Aus den Tagungen des Agitations-Komitees

eigenen Denkschrift (verfaßt von Bruno MAY), die, wie die gegnerischen Denkschriften sowie einer weiteren des Schutzverbandes deutscher Lichtbildtheater, der Petitionskommission des Reichstages übergeben wurde.⁴⁰⁷ Weiter brachte das Agitations-Komitee eine bearbeitete Neuauflage von PERLMANNs Broschüre von 1909 über den "Kulturwert des Kinematographen" heraus und zwar unter dem den aktuellen Problemen angepaßten Titel: "Der Kino als modernes Volkstheater"⁴⁰⁸. Ebenso einseitig wie die gegnerischen Denkschriften versicherte PERLMANN in seiner neuen Einführung treuherzig, nicht um eine Gefahr handele es sich beim Kinematographen, sondern um einen großartigen Fortschritt: "Welche Unmasse von geistigem Licht flutet durch das kinematographische Objektiv in die großen Massen des Volkes, in die Millionen des Arbeitsstandes!"⁴⁰⁹

Die Filmbranche verließ sich nicht auf die 'geistigen Lichter' im Agitations-Komitee, sondern ging daran, auf ihre Weise das 'moderne Volkstheater' zu schaffen: Seit dem Sommer 1912 verhandelten Filmproduzenten erfolgreich mit Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Arthur Schnitzler, Oskar Blumenthal und anderen mehr oder weniger berühmten Schriftstellern über die Lieferung von Filmideen.⁴¹⁰ Das Glanzstück gelang jedoch wieder einmal der PAGU. Denn sie durchbrach die Boykott-Front der Theaterverbände, schloß im November 1912 einen Kartellvertrag mit dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und gründete einen gemeinsamen "Lichtspielvertrieb"⁴¹¹. Vier Jahre nach BOLTEN-BAECKERS' erstem Versuch war es also doch noch zu einer Art deutscher "Société Cinematographique des Auteurs et des Gens de Lettres" gekommen. Als Grund des plötzlichen Sinneswandels nannten 'ideal' gestimmte Artikelschreiber den Wunsch der Schriftsteller, die Muse des Kinotheaters zu erziehen, oder die Möglichkeit, auf die Masse zu wirken.⁴¹² "Freilich hat man bei den Kinoleuten wohl auch nicht die Wirkung der schönen Geste unterschätzt, mit der man den bekanntesten deutschen Bühnendichtern die Tausendmark-scheine präsentierte."⁴¹³

Die wundersame Wandlung, die bereits das bloße Interesse einer Filmfirma bei einem Schriftsteller bewirken konnte, an einem konkreten Beispiel. Erich SCHLAIKJER im Mai 1912 im Bühnenschau-spieler-Organ "Der neue Weg": "Ein Feind ist im Anmarsch. ... Dieser Feind ist das Kino."⁴¹⁴ Derselbe SCHLAIKJER im August 1912 im selben Blatt: "Unsere Losung darf nicht lauten: 'Weg mit dem Kino', sondern vielmehr: 'Her mit dem Kino'. Es gehört in unsere Hände."⁴¹⁵

Gegen den Kartellvertrag der Dramatiker nahm besonders der Theaterkritiker Julius BAB massiv Stellung: "Ihr habt eure Erstgeburt für ein Linsengericht verkauft"⁴¹⁶. Als man ihn daraufhin aus dem Bühnenschriftsteller-Verband rauswerfen wollte, erklärte er, er sei kein ästhetischer Märtyrer - sei nur einem frischgefüllten Futternapf zu nahe gekommen.⁴¹⁷ NOWAK⁴¹⁸ beklagte die 'Verbrüderung von Kino und Dichtern', befürchtete, "daß künstlerische Kräfte auf minder wertvollem Boden vergeudet werden". Das Verbandsblatt des Deutschen Bühnenvereins, "Die Deutsche Bühne", druckte kommentarlos einen Artikel des abtrünnigen Schriftstellers Oskar BLUMENTHAL nach, den dieser ein halbes Jahr zuvor in der Wiener "Neuen Freien Presse" publiziert hatte - mit kinogegnerischer Tendenz und der Forderung, die Kino-

der kinematographischen Fachpresse. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 33, 17.8.1912, S. 6, 9; Gustav ERÉNYI, Filmzensur. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 48, 30.11.1912, S. 762-763.

⁴⁰⁷ SPECTATOR, Der heutige Stand der Kinoreform. In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1913/14, S. 51-52; Die Denkschrift des Agitations-Comites im Reichstag. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 174, 178.

⁴⁰⁸ Emil PERLMANN, Der Kino als modernes Volkstheater, Berlin 1912, 16 Seiten.

⁴⁰⁹ Ebenda, S. 3.

Ähnliche Stilblüten stellte JACOBSON aus der Kinofachpresse zusammen, um so deren Behauptung, Kino könne Kunst sein, als in gleicher Weise lächerlich zu entlarven. Siehe: Kulturfaktor Film. In: Die Schaubühne, Nr. 16, 17.4.1913, S. 444-445 und Nr. 28/29, 17.7.1913, S. 707-709.

⁴¹⁰ Nach: KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater. In: Bühne und Welt, Nr. 5, 1. Dezember-Heft 1912, S. 205.

⁴¹¹ Der Kartellvertrag sah vor, daß "die deutschen Dramatiker die Lieferanten der Filmidee werden, sofort 1000 M. à conto für jede Lieferung erhalten, 10 Prozent der Bruttoeinnahmen und das Recht 'den Bearbeitungsplan kennen zu lernen und zu billigen.'" Julius BAB, Die "Veredelung" des Kientopps. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 23.11.1912, S. 741.

⁴¹² So beispielsweise: August DÖRING, Dichter und Kino. In: Der Merker (Wien), 1913, S. 299-301.

⁴¹³ KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), a.a.O., S. 206.

⁴¹⁴ Erich SCHLAIKJER, Kino, Schauspieler und öffentliche Meinung. In: Der neue Weg (Berlin), Nr. 18, 4.5.1912, S. 590.

⁴¹⁵ Erich SCHLAIKJER, Das Kino und die Schriftsteller. In: Der neue Weg, Nr. 33, 17.8.1912, S. 1019.

⁴¹⁶ Julius BAB, Die "Veredelung" ..., a.a.O., S. 741.

⁴¹⁷ Julius BAB, Kinodrama und Dramatikerverband. In: Die Gegenwart, Nr. 1, 4.1.1913, S. 10-11.

⁴¹⁸ Karl Fr. NOWAK, Die Kinodramatiker. In: Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 320, 17.11.1912, 4. Beilage, S. 1.

unternehmer hätten "die Ausflüge auf das Gebiet des Dramas zu unterlassen"⁴¹⁹. OESTERHELD, Leiter einer Bühnenvertriebsfirma, schimpfte in PFEMFERTs "Aktion", Hauptmann und Schnitzler würden üblen Filmdichtern ihr mörderisches Handwerk sanktionieren.⁴²⁰ Der Kinoreformer Konrad LANGE wollte sogar die moderne Literaturgeschichte umschreiben: "Man wird sich zu entscheiden haben, ob man diejenigen noch als Dichter gelten lassen darf, die bei der Reproduktion ihrer Dichtungen auf das Wort verzichten zu können glaubten."⁴²¹

Doch es gab auch Zustimmung zum Kartellvertrag. So äußerte FRED ausgerechnet in der "Schaubühne" des Kinodrama-Gegners JACOBSON: "... es ist kein Zweifel, daß Bühnenschriftsteller besser vorgebildet sind, Kinodramen zu machen, als das Proletariat der Literatur, das derlei bisher zusammengeflickt hat"⁴²². Es werde Autoren geben, die innere Möglichkeiten für diese Tätigkeit hätten: "Talente, gar Genies können nicht verdorben werden, wenn man sie zu dem Versuch bestimmt, ihre Persönlichkeit in irgend einer Sprache - auch der Film ist eine Sprache - mitzuteilen, solange sie bewußt und strenge und gewissenhaft sowohl den Gesetzen des eignen Wesens wie der besondern Kunstform, für die sie schaffen, gehorchen."⁴²³ Und BAEUMLER, gewissermaßen ergänzend, sah eine neue Gattung von Dramatik entstehen: "Eine Dramatik, die rein auf den Elementen des mimischen Ausdrucks beruht."⁴²⁴ Besser, das Volk lerne den "Fuhrmann Henschel" (das Hauptmann-Stück) im Lichtbildtheater kennen, als gar nicht.

Unmittelbar vor Ratifizierung des Kartellvertrages zwischen PAGU und Bühnenschriftstellern durch eine außerordentliche Generalversammlung des Verbandes am 11. November 1912 versuchte eine konkurrierende Filmfirma noch ein Störmanöver.⁴²⁵ Die Berliner Filiale der dänischen Nordisk, die "Nordische Films Co.", verschickte am 6. November ein Rundschreiben an die Schriftsteller und wies darauf hin, schon vor Monaten mit entsprechenden Vorbereitungen begonnen zu haben: "Wir sind es, die dafür G. Hauptmann, M. Halbe, H. Eulenberg, E. v. Wolzogen, A. Schnitzler, C. Rössler, C. Viebig und viele andere erste Namen gewonnen haben; durch andere Verträge sind u. a. H. v. Hofmannsthal, F. Philippi, F. v. Zobeltitz, F. Salten, J. Wassermann gebunden."⁴²⁶ Die Firma biete, als eine der leistungsfähigsten auf dem Weltmarkt, den deutschen Schriftstellern eine mustergültige technische Ausführung, kostspielige Inszenierung, ein geschultes Ensemble und einen höchstmöglichen Tantiemenbetrag. Das Rundschreiben schloß mit dem Hinweis: "Sollte dennoch, obwohl diese Vorteile von anderer Seite auch nicht annähernd geboten werden können, der geplante Vertrag seitens des Verbandes abgeschlossen werden, so bringen wir hierdurch ausdrücklich in Erinnerung, daß dieser die einzelnen Mitglieder nicht hindert, sich mit unserm Unternehmen in Verbindung zu setzen."⁴²⁷

Schon war ein heftiger Streit im Gange um "Die Priorität der Autorenfilms", wie die "Erste Internationale Film-Zeitung" ihren Bericht überschrieb und damit den Begriff aus der Taufe hob, der die Diskussionen der nächsten Zeit dominieren sollte. Offenbar im Auftrag der "Nordischen" erhielt und druckte die "Erste Internationale Film-Zeitung" eine Zuschrift von "einem bekannten Autor, der anlässlich der Autorenverträge viel genannt wird". Dieser Autor verteidigte die Priorität der "Nordischen" in bezug auf die Autorenfilm-Idee gegen die "Projektions-A.-G.-Union" (PAGU), die in ihrer "U.T. Z. " (wohl : Union-Theater-Zeitung) anlässlich des Kartellvertrages kräftig die Werbetrommel rührte: Sie sei "als erstes Lichtspielunternehmen auf dem Plan erschienen, um den deutschen Dichter für die Kinokunst zu gewinnen", und "der unermüdlichen Arbeit ihres Direktoriums" sei es "zu danken, wenn der deutsche Dichter von jetzt an durch die weit geöffneten Tore der Lichtspielhäuser schreitet".⁴²⁸

⁴¹⁹ Oskar BLUMENTHAL, Der Film auf der Anklagebank. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 17217, 30.7.1912, Morgenblatt, S. 1-3; Nachdruck in: Die Deutsche Bühne, Nr. 18, 25.11.1912, S. 418-421.

⁴²⁰ Erich OESTERHELD, Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Die Aktion, 26.2.1913; zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, a.a.O., S. 100.

⁴²¹ Konrad LANGE, Bühne und Lichtspiel. In: Deutsche Revue (Berlin), Oktober 1913, S. 123.

⁴²² W. FRED, Filmpolitik und Filmzensur. In: Die Schaubühne, Nr. 47, 21.11.1912, S. 547.

⁴²³ Ebenda, S. 548.

⁴²⁴ B. (Alfred BAEUMLER), Filmdramatik? In: März (München), Nr. 51, 21.12.1912, S. 484.

⁴²⁵ Siehe: KINOMASTIX, a.a.O., S. 204-205.

⁴²⁶ Rundschreiben der Nordischen Films Co. In: Hätte ich das Kino. Die Schriftsteller und der Stummfilm, Marbach a. N. 1976, S. 129.

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Die Priorität der Autorenfilms. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 47, 23.11.1912, S. 43.

Die "Autoren-Euphorie" griff im Geschwindschritt um sich. Da wollten die anderen Filmfirmen nicht zurückstehen. Die "Deutsche Bioscop-GmbH" schaltete in der ersten Nummer 1913 des "Kinematograph" auf dessen Titelseite eine Anzeige, in der sie verkündete: "Films berühmter Autoren sind die Zukunft des Kinos! In dieser Erkenntnis haben wir uns durch weitgehende Verträge u. erhebliche finanzielle Opfer das alleinige Bearbeitungs- u. Aufführungsrecht gesichert aller Werke von: Max Kretzer, Hans Land, Carl Rosner, Arthur Zapp, Freiherr von Schlicht, Dr. Hanns Heinz Ewers, Victor Blüthgen, Fritz Mauthner, H. K. Fischer-Aram, v. Oppeln-Bronikowski ... Wir werden noch mehr tun für die moralische und künstlerische Hebung des Kinos!"⁴²⁹ Hier zeigt sich schon, daß es den Filmleuten nicht um die Gesamtheit der deutschen Bühnenschriftsteller ging, wie der Kartellvertrag vorgaukelte, sondern um die wenigen zugkräftigen Namen. Denn nur mit den großen Namen, so glaubte man, lasse sich einerseits im Kino ein gutes Geschäft machen, andererseits das schlechte Öffentlichkeitsbild der Branche heben. Nur letzteres sollte sich mit Einschränkungen erfüllen.

Während die anderen Filmfirmen sich noch stritten oder brüsteten, drehte die "Vitascope-GmbH" in Berlin den ersten "Autorenfilm"⁴³⁰: Sie beauftragte Paul Lindau mit der Umarbeitung seines Dramas "Der Andere" und ließ das Ergebnis von dem Filmroutinier Max Mack in Szene setzen. Der Film Der Andere hätte jedoch kaum solch großes Aufsehen vor allem in den Feuilletons erregt, wenn nicht die Hauptrolle von Deutschlands berühmtestem Bühnenschauspieler übernommen worden wäre. TUCHOLSKY reimte aus diesem Anlaß in der "Schaubühne": "Der Kintopp zieht uns alle an - Selbst Bassermann - selbst Bassermann"⁴³¹. Zur Pressevorstellung am 21. Januar 1913 in den Berliner Lichtspielen am Nollendorfplatz kamen erstmals die Theaterkritiker, die Albert Bassermanns mimische Verwandlungen meist recht wohlwollend beurteilten.⁴³² Die Film-Fachpresse konstatierte einen Wendepunkt im Verhältnis von Film und Tagespresse: "Der Film ist feuilletonfähig geworden."⁴³³

Die öffentliche Diskussion des ersten "Autorenfilms" mag dem Schriftsteller Hans KYSER Anlaß gegeben haben, erst jetzt - Mitte Februar 1913 - auf das Rundschreiben der "Nordischen" vom November 1912 mit einem Offenen Brief in der "B. Z. am Mittag" zu antworten: "Gänzlich undenkbar scheint es mir zu sein, daß solch ein Dichter, wenn er nur jemals einen Hauch vom Atem der Erdenseele in sich gespürt hat, nicht bis in die Wurzeln seiner Existenz miterfahren haben sollte, daß alles was wir schaffen, wie die Musik durch den Ton, sich durch das Medium des Wortes mitteilt"⁴³⁴. Als Beleg berief sich KYSER auf die Bibel: "'Und Gott sprach:' - so wurde die Welt geschaffen"⁴³⁵. Hanns Heinz EWERS, der sich schon des öfteren als Kinofürsprecher betätigt hatte, replizierte mit Goethes "Faust": "Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, Ich muß es anders übersetzen"⁴³⁶. Drei Tage nach KYSERs hochmütigem Pamphlet gab EWERS, ebenfalls in der "B. Z. am Mittag", zu bedenken, wenn es wahr sei, daß der Dichter nur durch das Wort spreche, dann sei jeder Dramatiker schon kein Dichter mehr. Er berief sich auf die Pantomimen eines Rouff oder Severin und darauf, "daß Spieler wie Kayßler und Wegener häufig gerade in den stummen Szenen ihre allerstärksten Momente haben und am ergreifendsten wirken"⁴³⁷. Wenn KYSER der "Nordischen" das Recht bestritt, Gerhart Hauptmann als Mitarbeiter anzuführen, weil dieser nicht seine Dramen, sondern nur seinen Roman "Atlantis" zur Verfilmung, als "Illustration", freigegeben habe, dann kehrte EWERS die Argumentation um: Hauptmann glaube doch offenbar an die Möglichkeit, "daß der 'Atlantis'-Film ein Kunstwerk sein könne"⁴³⁸. Auch EWERS wandte sich gegen die Dramenverfilmung, etwas anderes sei es mit Roman und Novellen, aber "am besten wird immer ein Stück wirken, das nur für das Kino selbst geschrieben ist"⁴³⁹. EWERS plädierte hier in eigener Sache, saß er doch gera-

⁴²⁹ Der Kinematograph, Nr. 314, 1.1.1913, Titelblatt.

⁴³⁰ Siehe dazu auch: Corinna MÜLLER, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen, Stuttgart und Weimar 1994, S. 219-226. Michael WEDEL, Showman im Glashaus: Der Filmregisseur Max Mack, Berlin 1996, S. 13-17.

⁴³¹ IGNAZ (= Kurt TUCHOLSKY), Kino. In: Die Schaubühne, Nr. 6, 6.2.1913, S. 181-182.

⁴³² Siehe dazu die Kritikenübersicht in: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 55-62.

⁴³³ Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films "Der Andere". In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 5, 1.2.1913, S. 25.

⁴³⁴ Hans KYSER, Offener Brief. In: B. Z. am Mittag (Berlin), 18.2.1913.

⁴³⁵ Ebenda.

⁴³⁶ Hanns Heinz EWERS, Antwort an Hans Kyser. In: B.Z. am Mittag, Nr. 44, 21.2.1913, Erstes Beiblatt.

⁴³⁷ Ebenda.

EWERS benannte mit gutem Grund gerade Kayßler und Wegener - beider Kinointeresse war bekannt, beide traten bald in "Autorenfilmen" auf.

⁴³⁸ Ebenda.

⁴³⁹ Ebenda.

de selbst an einer Reihe von Filmmanuskripten, darunter dem Student von Prag. Nach EWERS' "Antwort" druckte die "B. Z. am Mittag" weitere Entgegnungen auf KYSER: von der dramaturgischen Abteilung der "Nordischen" und des von KYSER angegriffenen Schriftstellers Herbert Eulenburg. Die "Erste Internationale Film-Zeitung" dokumentierte dies alles unter der Spitzmarke "Zum Fall Kyser"⁴⁴⁰. Zuvor hatte Chefredakteur BÖCKER seine eigene "Antwort an Herrn Hans Kyser-Murnau" formuliert: "Sehr viele Dichter, Schriftsteller, Künstler haben früher genau so gesprochen, wie Sie es heute tun. Alle sie haben sich aber von den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Films überzeugen lassen müssen"⁴⁴¹. Das gilt - eine filmgeschichtliche Pointe - auch und gerade für KYSER, der in den zwanziger Jahren selbst Drehbücher schreiben und sich vor allem mit der filmmäßigen Bearbeitung klassischer literarischer Texte, darunter der „Faust“-Verfilmung von Murnau, einen Namen machen sollte. KYSER verfaßte überdies 1929 mehrere Aufsätze über das Schreiben von Filmmanuskripten⁴⁴² und war 1935 am Drehbuch der dritten Verfilmung des Student von Prag beteiligt - nach dem ursprünglichen EWERS-Exposé.

Das "Autorenfieber"⁴⁴³ hatte seinen Höhepunkt noch nicht erreicht, als im März 1913 "Der Kinematograph" die Ergebnisse seiner Umfrage über den "Autorenfilm und seine Bewertung"⁴⁴⁴ publizierte. Man hatte vor allem Schriftsteller und Schriftstellerinnen befragt, die im Zusammenhang mit Kinoverträgen genannt worden waren, aber auch ausgewiesene Kinogegner, wie Julius BAB. Im zugehörigen Einleitungstext definierte ein Anonymus (wohl Chefredakteur Emil PERLMANN): "Durch die sogenannten Autorenfilms soll nun dem deutschen Kinopublikum Gelegenheit geboten werden, einige der bedeutenderen und charakteristischen Werke unserer Schriftsteller kennen zu lernen."⁴⁴⁵ Drei Fragen hatte der "Kinematograph" gestellt, die alle darauf hinausliefen, ob der "Autorenfilm" das Interesse an Literatur und Literaten steigern könne. Hermann SUDERMANN antwortete kurz und bündig: "Durch mein zukünftiges Verhalten werden Sie Ihre Fragen in bejahendem Sinne beantwortet finden."⁴⁴⁶ Was JACOBSON in seiner "Schaubühne" spitz konterte: "Damit meint er die Möglichkeit, es durch den Film dem Drama gleich zu tun. Die umgekehrte Möglichkeit hat er durch sein früheres Verhalten bewiesen."⁴⁴⁷ Im Einleitungstext wurden die Umfrageantworten zusammengefaßt mit dem Ergebnis, daß unbedingt bejahende Antworten verhältnismäßig gering seien; die große Mehrheit stimme in der Ansicht überein, "daß dem Kinema auch bei vollendetster Darstellung die Möglichkeit fehlt, alle die Stimmungen und Schwingungen, die das Wort in der Seele des Lesenden hervorruft, durch seine stumme und bildliche Darstellung auch nur annähernd zu erreichen."⁴⁴⁸ Der "Autorenfilm", rechtfertigte daraufhin der Verfasser der Einleitung, wolle gar nicht das Wort-Kunstwerk ersetzen, sondern mit Hilfe der dem Massenpublikum verständlich gewordenen Filmsprache auch an die bisher an Literatur - "dem Schaffen und Wirken unserer Geistesheroen" - uninteressierten Kreise herankommen.

An skeptischen Stimmen zur Dichterbeteiligung am Kino hatte es schon vor dem "Autorenfilm" nicht gefehlt. HÄFKER mißtraute bereits 1908 den 'ersten dramatischen Autoren': "Vielleicht bilden sich unter diesen Herren einige durch die Praxis nach Jahren zu guten 'Filmdichtern' um."⁴⁴⁹ MELCHER warnte 1910: "Nicht die dargestellten Persönlichkeiten noch die Namen von Autoren, die für die Filmkunst schreiben, vermögen dieser Achtung und Ansehen zu verschaffen, sondern allein das Werk und die Namen derer, die für die künstlerische Entwicklung der Kinematographie ihre Kräfte einsetzen."⁴⁵⁰ JACOBSON charakterisierte die Kinobegeisterung der Dramatiker nach dem Kartellvertrag als Interesse an einem "Markt für die Verwertung von Abfallprodukten". "Jetzt singt man vergnügt: Was nicht Roman

⁴⁴⁰ Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 9, 1.3.1913, S. 39-46.

⁴⁴¹ Willi BÖCKER, Eine Antwort an Herrn Hans Kyser-Murnau. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 8, 22.2.1913, S. 20.

⁴⁴² Siehe: Hans KYSER, Das Filmmanuskript. In: Die Literatur (Stuttgart), Nr. 11, August 1929, S. 629-630; derselbe, Wie entsteht und wie schreibt man ein Filmmanuskript. In: Die Literatur, Nr. 12, September 1929, S. 691-694.

⁴⁴³ Als brancheninterne Kritiker, wie GENENNER und MELLINI, im Mai bzw. Juli 1913 in der Fachpresse vom "Autorenfieber" warnten, dürfte dieses auf seinem Höhepunkt gewesen sein.

⁴⁴⁴ Der Autorenfilm und seine Bewertung. In: Der Kinematograph, Nr. 326, 26.3.1913.

Umfragen dieser Art waren sehr beliebt, vor allem in der Kino-Fachpresse. Bereits zu Jahresanfang 1913 hatte "Der Kinematograph" danach gefragt: "Was die Mitwelt dem Kino verdankt" (Nr. 314, 1.1.1913).

⁴⁴⁵ Der Autorenfilm und seine Bewertung, a.a.O.

⁴⁴⁶ Hermann SUDERMANN. In: Der Autorenfilm und seine Bewertung, a.a.O.

⁴⁴⁷ Anonym (= Siegfried JACOBSON), Kulturfaktor Film. In: Die Schaubühne, Nr. 16, 17.4.1913, S. 445.

⁴⁴⁸ Der Autorenfilm und seine Bewertung, a.a.O.

⁴⁴⁹ Hermann HÄFKER, Kinematographische Fortschrittsbestrebungen. In: Der Kinematograph, Nr. 98, 11.11.1908.

⁴⁵⁰ Gustav MELCHER, Kunstfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 169, 23.3.1910.

und nicht Drama werden kann, das seh für einen Film ich an."⁴⁵¹ Und GENENNCHER nahm die KYSER-EWERS-Kontroverse zum Anlaß, jene Filmproduzenten zu kritisieren, die sehnsüchtig nach den "Autorenfilmen" äugten: "Wieviele Werke berühmter Männer mögen angekauft werden, ohne daß man vorher genau prüft, ob sie sich auch wirklich für die Verfilmung eignen."⁴⁵² Es sei naive Selbsttäuschung, diese Berühmtheiten als Mitarbeiter des Kinos zu bezeichnen, hätten sie doch bisher nur die Bearbeitungserlaubnis für dieses oder jenes ihrer Werke gegeben; sie lieferten in Wirklichkeit also nur den Namen und die Grundidee und andere machten dann den "Autorenfilm". "Kinematograph"-Autor GENENNCHER gab KYSER gar darin recht, "daß er die krankhafte Autorensucht des Kinematographen geißelt."⁴⁵³

Von den drei Theaterverbänden, die den Kampf gegen das Kino aufgenommen hatten, war mittlerweile nur der "Deutsche Bühnenverein" übriggeblieben. Denn nach den Schriftstellern ließ sich auch die "Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger" mit dem Kino ein und gründete eine "Abteilung für Kinoschauspieler".⁴⁵⁴ Die im Bühnenverein zusammengeschlossenen Theaterdirektoren aber bekräftigten ihren Boykott auf einem Treffen im Mai 1913 in Eisenach mit einem Verbot jeder direkten oder indirekten Beteiligung der Vereinsmitglieder an Filmaufnahmen.⁴⁵⁵ Die Kinofachpresse spottete über die "Wartburgposse" und gab sich gönnerhaft: "Warum denn nicht friedlich nebeneinander leben? ... Der Kinematograph macht den Schauspieler, den Autor und das Theater populär. Der Kinematograph ist kein Schaden für das Theater, sondern eine Reklame."⁴⁵⁶ Mit einem auflagenstarken Sonderheft der "Lichtbild-Bühne" vom Juni 1913 zu "Kunst und Literatur im Kino" feierte die Filmbranche - der überwiegende Teil des Heftes bestand aus Anzeigen - den erfolgreich zurückgeschlagenen Angriff der Theaterlobby: "Die vorliegende Nummer sollte eine Streitschrift werden, als sie geplant wurde. Die Lösung der Streitfrage hat den Zweck illusorisch gemacht, und so wurde aus der Streitschrift ein blosser Rechenschaftsbericht über betätigte Intelligenz, ein stolzer Wahrheitsbeweis für das Vorhandensein von Kunst und Literatur im Kino."⁴⁵⁷ Eine Kino-Regisseur-Beilage zum LBB-Sonderheft bestätigt das enorm gestiegene Selbstbewußtsein der Filmfabriken, denn erstmals stellten sie ein Dutzend ihrer Filmregisseure in Wort und Bild vor, darunter Joe May, Stellan Rye, Charles Decroix und Joseph Delmont.⁴⁵⁸ Redaktioneller Text: "Nur wer weit über den Dutzendmenschen ragt, kann Kino-Regisseur sein." Angeführt wurde die Reihe der Kinoregisseurporträts - von Max Reinhardt.

Nach dem 'berühmtesten deutschen' Dichter Gerhart Hauptmann, nach dem 'berühmtesten deutschen' Bühnenschauspieler Albert Bassermann hatte man sich nun auch den 'berühmtesten deutschen' Theaterregisseur Max Reinhardt an die Fahnen geheftet, ließ sich dieser auf einen lukrativen Vertrag mit der PAGU ein. Vier Filme pro Jahr sollte er machen. Nach nur zwei Filmen ging man wieder auseinander, wegen des zu Recht sehr mäßigen Erfolges bei Publikum und Kritik. Reinhardts ersten im Frühjahr 1913 gedrehten Film, Eine venetianische Nacht, brachte man erst 1914 heraus. Beim ersten aufgeführten Film 1913 genügte noch der Prestigegewinn; aus dem Programmheft zu Die Insel der Seligen: "Wenn ein Mann wie Max Reinhardt seine große Kunst in den Dienst des Kinos stellt, so beweist dies, daß er dem Kino den Rang einer Kunst zuerkennt."⁴⁵⁹

⁴⁵¹ Anonym (= Siegfried JACOBSON), Stucken und Bassermann. In: Die Schaubühne, Nr. 5, 30.1.1913, S. 137.

⁴⁵² Rudolf GENENNCHER, Der Kampf um das Wort und die "Autorenfilme". In: Der Kinematograph, Nr. 333, 14.5.1913.

⁴⁵³ Ebenda.

⁴⁵⁴ Friedrich von ZGLINICKI, Der Weg des Films. Textband, Hildesheim und New York 1979 (1956), S. 379.

⁴⁵⁵ Nach: Erich KÖHRER, Der Bühnenverein auf dem Kriegspfad. In: Das Theater. Österreichische Ausgabe (Wien), Nr. 20, Juni II 1913, S. 396.

Das Filmverbot wurde 1915 "für die Dauer der durch den Krieg geschaffenen Wirtschaftslage den einzelnen durch den Krieg besonders getroffenen Darstellern gegenüber außer Kraft" gesetzt. (Lichtbild-Bühne, zit. nach: Walter FREISBURGER, Theater im Film, Emsdetten 1936, S. 74). Von einem erneuten Verbot nach dem Krieg ist nichts bekannt.

⁴⁵⁶ Die Wartburgposse. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 20, 17.5.1913, S. 24.

⁴⁵⁷ Arthur MELLINI, Kunst und Literatur im Kino. In: Lichtbild-Bühne, Sonderheft "Kunst und Literatur im Kino", Nr. 23, 7.6.1913, S. 25.

⁴⁵⁸ In den beiden Vorjahren war nur Urban Gad, der Regisseur der Asta-Nielsen-Erfolgsfilme, öfter in den FachpresseAnzeigen der PAGU genannt worden.

⁴⁵⁹ Vor den beiden PAGU-Produktionen hatten andere Filmfirmen sich an "kinematographischen Reproduktionen" von Reinhardt-Bühnenpantomimen versucht: 1910 "Sumurun" und 1912 "Das Mirakel". Siehe dazu: Margot BERTHOLD (Hrsg.), Max Reinhardts Theater im Film. Materialien, München 1983, S. 9-42.

Die Textbeiträge zum LBB-Sonderheft "Kunst und Literatur im Kino" enttäuschen bis auf wenige Ausnahmen: Hanns Heinz EWERS ("Der Film und ich") kündigte mit großer Geste seinen Film Der Student von Prag an: "So wagte ich's. Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm."⁴⁶⁰ Peter v. BAER vertrat die Ansicht, zum Filmdichter müsse man geboren sein, erkannte aber auch die große Bedeutung des Schauspielers für den stummen Film: "Kann aber der Filmspieler einen Gedanken nicht sinnfällig vergesten, das Wort sei mir erlaubt, weil es anschaulich ist, so ist das Werk des Filmdichters rettungslos verloren."⁴⁶¹ Heinrich LAUTENSACK, vorgestellt als Dramaturg und Reklame-Chef der "Continental Kunstfilm-Gesellschaft" widersprach der oberflächlichen Beurteilung des Film-Dramas als abphotographierter Pantomime, stellte die Erfindung der Gebrüder Lumière mit jener Gutenbergs auf eine Stufe. Nicht der Hunger nach bloßem Stoff, wie die Kinofeinde behaupteten, sei die Hauptursache des Massenbesuches der Kinotheater, vielmehr die ehrliche kindliche Freude am Kinematographen als Ding an sich: "Weil - mit anderen Worten - der Kinematograph nicht nur ein großer Verewiger, sondern auch der größte Verau- genblicklicher zu ganz der gleichen Zeit ist!"⁴⁶².

Der "Autorenfilm", besonders als Verfilmung bekannter Romane und Novellen, mußte noch bei einer anderen Branche geschäftliche Erwartungen bzw. Befürchtungen wecken: dem Verlags- und Sortimentsbuchhandel. Das "Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel" brachte im März 1913 einen Leserbrief, dessen Verfasser zunächst eine Qualitätsverbesserung des Kinos konstatierte, dann am Beispiel der Auf- führung einer französischen Verfilmung von Victor Hugos "Les Misérables" (Menschen unter Menschen, Pathé Frères, 1912) vom nachfolgenden Leseinteresse im Bekanntenkreis berichtete und deshalb die Buchhändler aufforderte: "Wenn ein verfilmter Roman oder ein verfilmtes Drama von künstlerischem Wert in den großen Kinos aufgeführt wird, sofort eine Anzahl Buchausgaben des betreffenden Werkes mit auffälligem Hinweis ins Schaufenster!"⁴⁶³ Im Monat darauf wußte UNGER ebenfalls im "Börsen- blatt", an den Leserbrief anknüpfend, bereits zu berichten, daß die Filme nach Dantes "Göttlicher Komö- die", Ohnets "Hüttenbesitzer", Sienkiewicz's "Quo vadis?" und Hugos "Les Misérables" eine "bedeutend erhöhte Nachfrage nach den betreffenden Buchausgaben zur Folge"⁴⁶⁴ gehabt hätten, nicht nur im Buch- handel, sondern auch in der Leihbibliothek. Nun wollte es das "Börsenblatt" genau wissen: Eine Umfrage bei deutschen Schriftstellern, Verlegern und Sortimentern sollte klären, "ob derartige Vorführungen dem Absatze der betr. Werke im besonderen, wie dem Verkauf belletristischer Werke überhaupt förderlich sind oder als eine Schädigung angesehen werden müssen?"⁴⁶⁵ Das "Börsenblatt" druckte, verteilt über sieben Nummern, 130 Antworten ab⁴⁶⁶ - und das waren noch nicht alle, wie aus der Beschwerde eines Nichtgedruckten hervorgeht, der an anderer Stelle klagte, man habe nur genehme Antworten wieder- gegeben⁴⁶⁷. Die Reaktionen reichten vom dreispaltigen Grundsatzartikel (BRUNS) bis zum Kurzvers mit gleichem Informationsgehalt: "Vom Kino zur Kunst? Eitel Dunst!"⁴⁶⁸ Ein Fazit zog ELSTER: "Die weit überwiegende Anzahl aller Beantworter äußert sich dahin, daß das Kino etwas Unnützes oder gar etwas Schädliches für das Buch und den Buchhandel sei."⁴⁶⁹ Eine Minderheit sehe dagegen in dem Kino keine Schädigung, ja halte es für nützlich für Buch und Geisteswelt. Eine weitere, geringere Minderheit sei der Meinung, der sich der Autor anschließt, Buch und Kino seien überhaupt so sehr zweierlei, daß die ge- genwärtige Verbindung beider ein Irrtum und eine vorübergehende Erscheinung sein dürfe. Die Buch- handels-Praxis hatte auf die Umfrage ebenfalls eine Antwort - in einigen der "Börsenblatt"-Nummern, die

⁴⁶⁰ Hanns Heinz EWERS, Der Film und ich. In: Lichtbild-Bühne, Sonderheft ..., a.a.O., S. 39.

⁴⁶¹ Peter v. BAER, Der Film und wir Dichter! In: ebenda, S. 153.

⁴⁶² Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum! In: ebenda, S. 162.

⁴⁶³ O. PAUSTIAN, Kino und Buchhandel (Leserbrief). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 56, 10.3.1913, S. 2648.

⁴⁶⁴ Franz UNGER, Buchhandel und Kinematograph. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 75, 3.4.1913, S. 3442.

⁴⁶⁵ Kino und Buchhandel. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 77, 5.4.1913, S. 3584.

⁴⁶⁶ Kino und Buchhandel. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 5985-5988, 6025-6027 (u.a. Bruns, Heyse, Lindau, L. Thoma, Fulda, Scheerbart, Roda Roda, Zapp, M. Harden); Nr. 128, 6.6.1913, S. 6029- 6032, 6065-6067 (u.a. Schirokauer, Schätzler-Perasini, Helene Voigt-Diederichs); Nr. 129, 7.6.1913, S. 6109-6111 (u.a. H. Land, Holitscher); Nr. 130, 9.6.1913, S. 6159- 6160 (u.a. G. Renner); Nr. 132, 11.6.1913, S. 6233-6235 (u.a. B. Kellermann, Stümcke); Nr. 135, 14.6.1913, S. 6322-6323 (u.a. E. Ackerknecht); Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375-6376, 6413-6415 (u.a. Bab, Elster, P. Cassirer, Ph. Reclam jun.).

⁴⁶⁷ Sigmar MEHRING. In: Die Feder, 1913; zit. nach: Lichtbild-Bühne, Nr. 24, 14.6.1913, S. 20, 24.

⁴⁶⁸ S. HECKSCHER. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 6026.

⁴⁶⁹ Alexander ELSTER, Buch und Film. Wirtschaftliche und rechtliche Beziehungen. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 196, 25.8.1913, S. 8393. Siehe auch: derselbe, Buch und Film. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1913/14, S. 273- 274.

die Umfrageantworten dokumentieren, kann man eine Anzeige finden: "Bitte halten Sie jetzt auf Lager H. Sienkiewicz Quo Vadis? in der ungekürzten, gut übersetzten u. außerordentlich billigen Ausgabe der Universal-Bibliothek Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig"⁴⁷⁰. Diese Verlegerhoffnung hat sich wohl nicht erfüllt, glaubt man WEISS in der Zeitschrift "Turmhahn", denn es "fehlen dem Kinopublikum als Bücherkäufer die geistigen und materiellen Voraussetzungen."⁴⁷¹

Im Juli 1913 warnte Chefredakteur MELLINI in der "Lichtbild-Bühne" vor der "kommende(n) Hochflut der Films": "Dem Zeitalter der kleinen Films folgte die Periode der großen Schlager mit dito Sensation; jetzt haben wir die Autoren-Epidemie, und in der vor der Tür stehenden Saison werden wir in Literatur förmlich ersticken."⁴⁷² MELLINI zählte die sattsam bekannten Autoren auf, nannte etliche der dazugehörigen Filmprojekte. "Man wird hohe Leihpreise nehmen und sie auch kriegen; man wird erhöhte Eintrittspreise nehmen und das Publikum wird kommen; wir befürchten aber, daß auch gleichzeitig am Schluß der Saison ein unausbleiblicher Rückschlag kommen wird, denn lange Films und literarische Films passen nicht überall in jedes Theater hinein"⁴⁷³. Es sollte noch schlimmer kommen, als MELLINI und weitere Fachpresseleute befürchtet hatten. Fast alle der Aufsehen erregenden "Autorenfilme", die im zweiten Halbjahr 1913 Premiere hatten, fielen an der Kasse durch. Da nützte es auch nichts, daß man den Autorenberühmtheiten stets Schauspielerberühmtheiten zur Seite gestellt hatte. Der einzige "Autorenfilm", der bei Publikum und Kritik gleichermaßen erfolgreich war und dies sogar über Deutschlands Grenzen hinaus, hatte im August 1913 Premiere: Der Student von Prag (Autor: Hanns Heinz Ewers/ Hauptrolle: Paul Wegener).⁴⁷⁴ Weitere Uraufführungen wichtiger "Autorenfilme" - im September: Der letzte Tag (Lindau/ Bassermann), Das fremde Mädchen (Hugo v. Hofmannsthal/Grete Wiesenthal), im Oktober: Die Insel der Seligen (Arthur Kahane/ Regie: Max Reinhardt), Das schwarze Los (Adolf Paul/ Alexander Moissi), Der Shylock von Krakau (Felix Salten/ Rudolf Schildkraut), im November: ... welche sterben, wenn sie lieben (Carl Schönfeld/ Friedrich Kayssler).⁴⁷⁵ In diesen Monaten kam ebenfalls Zwischen Himmel und Erde, nach einem Originaldrehbuch von Heinrich Lautensack, zur Uraufführung (zensiert im Juli 1913).

Lautensack gehörte - als einziger professioneller Kinomann - zu den Beiträgern des Ende 1913 erschienenen, von Kurt PINTHUS herausgegebenen und eingeleiteten "Kinobuches", einer Sammlung von Film-szenarien junger Dichter und Schriftsteller, von denen sich in der Folgezeit viele einen Namen machen sollten, so Max Brod, Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever, Arnold Höllriegel, Else Lasker-Schüler, Frantisek Langer u.a.⁴⁷⁶ Lautensack sandte Pinthus das Exposé des "bereits aufgeführten" Films Zwischen Himmel und Erde - es sollte der einzige verfilmte Text des "Kinobuches" bleiben. Richard A. BERMANN, der gleich zwei Stücke im "Kinobuch" hatte (eines unter seinem Pseudonym Arnold Höllriegel), sah in einer Selbstbesprechung für die "Schaubühne" bereits die Gründe für die mangelnde Resonanz der Filmproduzenten: "Ich werfe uns allen ein bißchen Leichtfertigkeit vor."⁴⁷⁷ Ein solches Buch hätte wenigstens ein ernstes Ringen mit dem Problem zeigen sollen, statt dessen: "sehr nette kleine Prosaskizzen, maskiert als Kinostücke ... Novelletten, die scheinheilig so tun, als wären sie Film-Inhalte"⁴⁷⁸.

Wesentlich schärfer urteilte der Filmtheoretiker Herbert TANNENBAUM, der "die Filmtexte alle schlecht und unbrauchbar"⁴⁷⁹ fand. Der vollkommene Filmdichter müsse Praxis und Invention besitzen; die Autoren des "Kinobuches" hätten dies nicht: "Alle redeten sie so zu sich: Kino ist Kitsch, Sentimen-

⁴⁷⁰ Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 129, 7.6.1913, S. 6081.

⁴⁷¹ Kurt WEISS, Der Einfluß der Verfilmung auf den buchhändlerischen Absatz literarischer Werke. In: Turmhahn (Leipzig), 2. Märzheft 1914, S. 340.

⁴⁷² A. M. (= Arthur MELLINI), Die kommende Hochflut der Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19.7.1913, S. 8.

⁴⁷³ Ebenda.

⁴⁷⁴ Siehe dazu: Helmut H. DIEDERICHS, Der erste deutsche Kunstfilm. Historischer Hintergrund, Produktionsgeschichte, zeitgenössische Rezeption, formästhetische Analyse. In: derselbe, Der Student von Prag. Einführung und Protokoll, Stuttgart 1985, S. 5-40.

⁴⁷⁵ Zu Kritiken über die meisten der genannten Filme siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O.

⁴⁷⁶ Kurt PINTHUS (Hrsg.), Das Kinobuch. Dokumentarische Neu-Ausgabe des "Kinobuches" von 1913/14, Zürich 1963 (Leipzig 1914), Taschenbuchausgabe: Frankfurt 1983. Im Vorwort zur Neu-Ausgabe von 1963 berichtet PINTHUS über die Entstehungsgeschichte des Sammelwerkes. Siehe ferner: Helmut H. DIEDERICHS, "Kinostücke" oder "Erzählungen im Kinostil"? Pinthus' "Kinobuch" in seiner Zeit. In: epd Kirche und Film (Frankfurt), Nr. 9, September 1983, S. 27-30.

⁴⁷⁷ Richard A. BERMANN, Gedrucktes Kino. In: Die Schaubühne, Nr. 43, 23.10.1913, S. 1029.

⁴⁷⁸ Ebenda, S. 1028-1029.

⁴⁷⁹ Herbert TANNENBAUM, Das Kinobuch. In: Volksstimme (Mannheim), 21.11.1913, zit. nach dem Nachdruck in: Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, Frankfurt 1987, S. 51.

talität, Unwahrscheinlichkeit ..., kurz: das Kino braucht schlechte Literatur. Und da sie wußten, daß sie schlechte Literatur würden liefern können, gaben sie sich weiter gar keine Mühe. ... So blieben sie dabei, Alltägliches, Uninteressantes, schon hundertmal Gesehenes durch aparte, oftmals unausstehlich schnodderige Wortkünste (man denke: bei Filmtexten) aufzufrisieren. Das heißt, die Literaten kamen nicht über die Literatur hinaus."⁴⁸⁰ Mit einer Ausnahme, denn TANNENBAUM gestand dem praxiserfahrenen unter den Autoren, Lautensack, zu, "den einzigen kinogemäßen, handlungsreichen und geschickt aufgebauten Filmtext"⁴⁸¹ geliefert zu haben. Sogar Herausgeber PINTHUS wehrte aus der Warte von 1963 unangemessen euphorische Einschätzungen⁴⁸² des Buches ab: "Und dies nun scheint mir, nach 50 Jahren historisch betrachtet, das Neuartige, Mutige, in der Filmgeschichte des Jahrzehnts 1910-1920 sicherlich Einmalige gewesen zu sein, daß in jenem Jahr 1913, im Gegensatz zu den 'bekannten' Autoren, im 'Kinobuch' mehr als ein Dutzend jüngere Autoren auf eine bloße Anregung hin, ohne Rücksicht auf literarische Reputation und ohne Absicht filmischer Verwertung dennoch Stücke ganz bewußt für das Kino, für die ihnen neue rein visuelle Technik, für den Film der Zukunft geschrieben haben."⁴⁸³ Blieb das "Kinobuch" zu seiner Zeit ein singuläres Ereignis, so lag es doch in der Luft in diesem heftig bewegten Jahr 1913, in dem die literarische Intelligenz sich in bezug auf den Film in gegensätzliche Lager schied. PINTHUS beabsichtigte mit dem "Kinobuch" "nicht nur der jungen Film-Produktion Anregungen durch eine junge Autoren-Generation zu geben, sondern es wollte zugleich eine positive Antwort sein auf die dünnleuchtige Gegnerschaft"⁴⁸⁴. Die jungen Literaten hatten wenigstens die gute Absicht, Stücke für das Kino zu schreiben, was man den meisten ihrer renommierten Kollegen, die für die "Autorenfilme" verantwortlich zeichneten, nicht nachsagen konnte.

5. Zur historischen Bedeutung des "Autorenfilms"

Es stellt sich nun die Frage nach der historischen Bedeutung des "Autorenfilms", um den 1913 soviel publizistischer Wirbel veranstaltet wurde: nach seinem Anteil an der gesamten deutschen Filmproduktion jener Jahre, nach ökonomischem Erfolg und künstlerischer Relevanz, nach den Auswirkungen auf das soziokulturelle Umfeld der Kinodiskussionen.

"Die große Masse vermochte den Literaturfilms keinen Geschmack abzugewinnen"⁴⁸⁵, urteilte die Fachpresse rückblickend über den Versuch der deutschen Filmindustrie, Anschluß zu gewinnen an die auf dem deutschen Markt führenden französischen, amerikanischen, dänischen und italienischen Firmen. Im Ausland waren Literaturverfilmungen bereits ein beachtenswerter Teil der Produktion. Folgt man dem Verzeichnis über "Verfilmte Weltliteratur" von WALDEKRENTZ und ARPE⁴⁸⁶, so verfilmten etwa von 1909 bis 1914 Firmen aus:

Frankreich - Balzac, Daudet, Dumas, France, Goethe (Werther), Homer, Hugo, Molière, Prévost, Rostand, Sardou, Schiller, Shakespeare, Sienkiewicz, Tolstoi, Verne, Zola;

Italien - d'Annunzio, Balzac, Bulwer, Dante, Dumas, Flaubert, Hoffmann, Homer, Hugo, Molière, Prévost, Rostand, Sardou, Schiller, Shakespeare, Sienkiewicz, Tasso, Tolstoi, Verne, Zola;

USA - Dickens, Dumas, Hugo, Ibsen, Kipling, London, Maeterlinck, Poe, Schiller, Shakespeare, Stevenson, Thackeray, Tolstoi, Twain, Wilde;

Dänemark - Hauptmann, Hugo, Maeterlinck, Nestroy, Sardou, Schnitzler, Shakespeare, Stevenson, Strindberg, Wilde, Zola.

⁴⁸⁰ Ebenda.

⁴⁸¹ Ebenda.

⁴⁸² "Jeder einzelne dieser Entwürfe ist mit einer damals unerhörten filmischen Phantasie erdacht und mit einer ebenso unerhörten literarischen Sprache niedergeschrieben worden". Friedrich v. ZGLINICKI, Der Weg des Films, a.a.O., S. 382.

⁴⁸³ Kurt PINTHUS, Vorwort zur Neu-Ausgabe (1963). In: derselbe (Hrsg.), a.a.O., S. 16.

⁴⁸⁴ Ebenda, S. 12.

⁴⁸⁵ Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN), Das künstlerische Fazit der Saison. In: Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914.

⁴⁸⁶ Rune WALDEKRENTZ/Verner ARPE, Das Buch vom Film, München Zürich 1956, S. 423-468.

In England ließ man sich natürlich von Shakespeare inspirieren, aber auch von Dickens und Stevenson. Die Russen verfilmten ebenfalls ihre nationale Literatur: Dostojewskij, Gogol, Puschkin, Tschechow, Turgenjew, Tolstoi. Und die Schweden drehten Filme nach Strindberg und Zola-Vorlagen.

Wo blieb die deutsche Filmproduktion? Es gibt leider über die Jahre bis 1911 kein einigermaßen zuverlässiges Verzeichnis der in Deutschland gedrehten Filme. LAMPRECHT's hervorragendes zehnbändiges Sammelwerk "Deutsche Stummfilme"⁴⁸⁷ darf erst ab 1912 als einigermaßen repräsentativ, wenngleich nicht vollständig, gelten. Dennoch wird auch für die Jahre davor deutlich, daß deutsche Firmen eher Zurückhaltung bei der Verwendung literarischer Vorlagen an den Tag legten.

Unter den mehr als tausend "Tonbildern", die in Deutschland zwischen 1903 und 1914 hergestellt wurden,⁴⁸⁸ sind sicherlich etliche mit irgendwie geartetem literarischem Bezug gewesen. LAMPRECHT nennt zwei: 1903 Der lustige Ehemann (Gesangstext von Otto Julius Bierbaum), 1909 Kerkerzene aus "Faust".⁴⁸⁹

Eine Klassikerverfilmung gab Anfang 1907 dem gerade gegründeten "Kinematograph" Anlaß zu einer ausführlichen Inhaltsangabe mit - damals eine Seltenheit - fünf Szenenfotos:⁴⁹⁰ Die "Internationale Kinematographen- und Licht-Effekt-Ges. m.b.H." hatte Die Räuber bearbeitet, Länge 225 m (also etwa 12 bis 13 Minuten), und annoncierte: "Da die Großartigkeit der Darstellung einem feinen Publikum ebenso zusagen wird, wie die in kräftigen Zügen vorgeführten reinen Tatsachen auf die große Masse wirken, so wird dieser Film schon des bekannten Inhaltes wegen jederzeit ein Schaustück ersten Ranges bilden."⁴⁹¹ Nach LAMPRECHT ist dieser Schiller-Extrakt die erste deutsche Literaturverfilmung.⁴⁹² Als nächste verfilmte Autoren - für 1910 - führt er an: Hans Christian Andersen (Das Mädchen mit den Schwefelhölzern, Regie: Gebhard Schätzler-Perasini, Kamera: Guido Seeber), Grillparzer (Medea) und Sudermann (Rehabilitiert, nach "Stein unter Steinen").

Eine recht bezeichnende Episode aus dem Jahr 1911 berichtet Oskar MESSTER in seiner Autobiographie. Seine Firma produzierte in jenem Jahr einen Film mit dem Titel Das gefährliche Alter: "Dieser Titel war besonders zugkräftig, weil er zur gleichen Zeit durch den gleichnamigen Roman von Karin Michaelis populär geworden war. ... Mein 'Dramaturg' schrieb zu dem Titel des berühmten Romans einen Filmstoff, den er einfach, ohne den Inhalt des Romans zu kennen, erfunden hatte. ... Es geschah nun folgendes: Den fertigen Film sandte ich unter anderen auch an eine bekannte skandinavische Firma. Man sah den Film und dachte sich wohl, ihn besser oder billiger in Skandinavien herstellen zu können, kurz, man erwarb von Karin Michaelis die Verfilmungsrechte ihres Buches für Skandinavien. Der Einfachheit wegen ließ man aber den Inhalt meines Films aufschreiben. Und nun passierte das fast Unglaubliche, daß eine große nordische Filmgesellschaft, wieder ohne den Roman zu lesen, nach diesen Angaben einen Film herstellte."⁴⁹³ In Deutschland brachte eine zweite Gesellschaft, die "Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH", noch 14 Tage vor Messter ein Lustspiel Das gefährliche Alter von Gerhard Dammann ("Bumke") heraus.⁴⁹⁴ Auch wenn man diesen Titel nicht mitzählen kann, kamen dennoch von sieben Bearbeitungen literarischer Vorlagen des Jahres 1911 - die LAMPRECHT nennt fünf aus dem Hause Messter, darunter Die Wallfahrt nach Kevlaar nach Heinrich Heine. Die Drehbuchautorin dieses Films, Luise del Zopp⁴⁹⁵, war 1911-12 eine Ausnahme, weil sie sich häufiger von literarischen Quellen anregen ließ, von Gedichten ebenso wie von Balzac oder Ganghofer (nach LAMPRECHT insgesamt sieben Filme). 1912 gaben die

⁴⁸⁷ Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme, 9 Bände und 1 Registerband, Berlin (West) 1967-1969. Siehe besonders die ersten beiden Bände "1903-1912" und "1913-1914".

⁴⁸⁸ Schätzung von Oskar Messter, zit. nach: Gerhard LAMPRECHT, a.a.O., "1903-1912", S. II.

⁴⁸⁹ Aus dem LAMPRECHT entnommene Filmtitel werden im folgenden nicht seitengenau nachgewiesen; über den Registerband sind sie leicht aufzufinden.

⁴⁹⁰ Ein neuer Film. Ein klassisches Stück für Schülervorstellungen. In: Der Kinematograph, Nr. 7, 17.2.1907.

⁴⁹¹ Anzeige in: Der Kinematograph, Nr. 6, 10.2.1907.

⁴⁹² WALDEKRENTZ und ARPE nennen für 1907 eine Verfilmung von Kabale und Liebe derselben Firma, die Die Räuber herstellte; letzteren verzeichnen sie jedoch nicht. (A.a.O., S. 455).

⁴⁹³ Oskar MESSTER, Mein Weg mit dem Film, Berlin-Schöneberg 1936, S. 102.

⁴⁹⁴ Erst 1927 verfilmte Eugen Illés das Michaelis-Buch mit Asta Nielsen.

⁴⁹⁵ Eine Anmerkung LAMPRECHT's zu dem Film Adressatin verstorben verrät, wie die Autorin zum Film kam: "Das Manuskript der Frau del Zopp erhielt 1911 bei einem Wettbewerb der Firma Messter unter 500 Einsendungen den 1. Preis."

Drehbuchautoren von acht Filmen eine literarische Herkunft ihres Stoffes an, darunter wiederum von Andersen (Der Tod und die Mutter), Grillparzer (Das Kloster von Sendomir) und Sudermann (Heimat).

Zum "Autorenfilm" gehören neben den eben betrachteten "Verfilmungen"⁴⁹⁶, also den filmischen Bearbeitungen der literarischen Erzeugnisse zeitgenössischer oder klassischer Autoren, die "Originaldrehbücher", die literarisch ausgewiesene und anerkannte Autoren eigens für den Film geschrieben haben⁴⁹⁷. Vorreiter war hier der schon mehrfach erwähnte Heinrich Bolten-Baeckers, der 1906 Regie bei Der Hauptmann von Köpenick führte und den LAMPRECHT auch als Drehbuchautor verzeichnet; ebenfalls 1906 entstand Ein Volksgericht im Mittelalter nach der Vorlage des Grazer Theaterkritikers Alfred Möller; 1909 schrieb und drehte Bolten-Baeckers Don Juan heiratet und 1911 Leo Sapperloter. Gebhard Schätzler-Perasini, der auf der Versammlung des Bühnenschriftstellerverbandes vom Frühjahr 1912 für den deutschen Film sprach⁴⁹⁸, schrieb 1910 die Satire Die Welt geht unter, 1911 Das Harfenmädchen (auch Regie) und für Urban Gad und Asta Nielsen Zigeunerblut.⁴⁹⁹ Im Jahre 1910 arbeiteten Wilhelm C. Stücklen und Ferdinand Kahn ihren Bühnensketch Die Wahrheit zu einem Drehbuch um. Für das Jahr 1912 lassen sich aus dem LAMPRECHT acht Originaldrehbücher ermitteln (zur Erinnerung: 1912 ebenfalls acht "Verfilmungen"), bei insgesamt etwa 280 Filmen: Je drei Bücher von Bolten-Baeckers (Die Hand des Schicksals, Gebannt und erlöst - auch Regie, Leo der Witwenfreund) und Heinrich Lautensack (Der Mann in der Flasche, Die Macht der Jugend, Zweimal gelebt); dazu Der Stallmeister, bei dem Autor Walter Schmidthässler auch Regie führte, sowie die Eigenbearbeitung der (mit Jacques Burg verfaßten) Komödie Gelbstern von Walter Turszinsky.

Viele sahen die Kinematographie im Herbst 1913 in eine neue Ära eintreten: "Erstmals werden in größerem Stil Autorenfilme herauskommen."⁵⁰⁰ Die "Lichtbild-Bühne" schrieb sogar, es gebe 1913 "größtenteils nur Autorenfilme"⁵⁰¹. Das klingt zunächst einleuchtend, bedenkt man, welches publizistische Echo in diesem Jahr Namen wie Lindau, Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, Ewers, Hofmannsthal und andere auslösten. Die Filmmode des Jahres 1913 war der "Autorenfilm". In Berlin gründete man gar Firmen mit entsprechenden Namen: "Autor-Film Co. GmbH" (von Messter), "Literarischer Lichtspiel-Verlag GmbH", "Literaria-Film GmbH". Doch selbst auf den zweiten Blick ist der Autorenboom erstaunlich - nicht was die großen Namen angeht, die gaben gegen viel Geld allenfalls die "Verfilmungs"-Erlaubnis und überließen die Filmexposés den Dramaturgen der Filmfabriken. Aber viele Autoren aus der zweiten und dritten Reihe erkannten und nutzten ihre Chance. Das zeigt der sprunghafte Anstieg der "Originaldrehbücher" von acht im Jahre 1912 auf 38 im "Autorenfilm"-Jahr.

⁴⁹⁶ "Verfilmungen" sind jene Filme, die im LAMPRECHT in der Rubrik "Drehbuchautor" ("Bu") den Vermerk "(nach dem Roman, Gedicht, usw. von ...)" oder "(nach Motiven von ...)" tragen. Weiter zählen zu den "Verfilmungen" jene Filme, deren literarische Motive zwar nicht explizit ausgewiesen sind, jedoch eindeutig identifiziert werden können oder von anderen Quellen (z.B. WALDEKRENTZ/ARPE) entsprechend zugeordnet wurden.

Eine besondere Schwierigkeit besteht darin, daß Filme mitunter die Titel bekannter Romane, Bühnenstücke usw. tragen, jedoch kein Nachweis einer literarischen Vorlage gegeben wird. Beispielsweise hat 1913 die "Deutsche Bioskop" Alt-Heidelberg, Du feine gedreht, verweist aber nicht auf Rudolf Stratz. Eingedenk der zitierten Messter-Anekdote werden solche Filme nicht einbezogen.

⁴⁹⁷ Der Verfasser hat das Prädikat "literarisch ausgewiesener Autor" davon abhängig gemacht, ob der fragliche Autor im "Deutschen Literaturlexikon" (hrsg. von Wilhelm KOSCH, 2. und 3. Auflage, letztere bis Band 11, 1988) verzeichnet ist und bereits vor seinem ersten Filmdrehbuch literarisch produziert hat. Als "Originaldrehbuch" soll auch die Bearbeitung einer eigenen literarischen Vorlage gelten.

"Kürschners Deutscher Literatur-Kalender" (Ausgabe 1914) enthält wesentlich mehr Namen als das "Deutsche Literaturlexikon" von KOSCH; Vollständigkeit geht hier vor Qualität. Nimmt man den "Kürschner" als Grundlage, so wäre die Liste der literarischen Drehbuchautoren bis 1914 um folgende Namen zu ergänzen (Jahr der Filmentstehung in Klammern): Henriette Arendt (1914), Magnus Haase (1913, 1914), Eugen Illés (1913), Adolf Lantz (1914), Gebhard Schätzler-Perasini (1910, 1911), Irma Strakosch (1912: 3 Filme).

⁴⁹⁸ Nach: Die Bühnenwelt gegen die Kino-Konkurrenz III. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 14, 6.4.1912, S. 13.

⁴⁹⁹ SCHÄTZLER-PERASINI bezeichnete sich Anfang 1911 in einem Brief an die "Lichtbild-Bühne" als "Verfasser von etwa 100 Filmdramen". (Lichtbild-Bühne, Nr. 1, 7.1.1911, S. 11). An anderer Stelle schrieb er: "Filmstoffe habe ich mehr als ein halbes Hundert 'verbrochen'". (Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 128, 6.6.1913, S. 6030). Im selben Beitrag gab sich SCHÄTZLER-PERASINI - immerhin "über ein Jahr lang als Regisseur und 'Hausdichter' bei ersten Berliner Firmen der Filmbranche angestellt" gewesen - geradezu spielfilmfeindlich.

⁵⁰⁰ Eugen LENNHOFF, Schriftsteller und Schauspieler in der Kinematographie. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 31, 24.8. 1913, S. 10.

⁵⁰¹ L. KOMERINER, "Autorenfilme". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 42, 18.10.1913, S. 19.

So schrieben 1913:⁵⁰²

Heinrich Bolten-Baeckers	<u>Die Geschichte einer großen Liebe.</u> <u>Mein Leopold</u> (auch Regie).
Alexander Engel und Julius Horst	<u>Die blaue Maus.</u> <u>Die Welt ohne Männer.</u>
Hanns Heinz Ewers	<u>Der Verführte.</u> ⁵⁰³ <u>Der Student von Prag.</u> <u>... denn alle Schuld rächt sich auf Erden.</u> <u>Die Augen des Ole Brandis.</u> <u>Die Eisbraut.</u> <u>Ein Sommernachtstraum in unserer Zeit</u> (mit Stellan Rye). <u>Ach, wie ist's möglich dann.</u> <u>Gerda Gerovius.</u> <u>In Vertretung.</u> <u>Meier Helmbrechts Flucht und Ende.</u> <u>Vater und Sohn</u> (auch Regie). <u>Der Brillantenteufel.</u> <u>Die Insel der Seligen.</u> <u>Stürme.</u> <u>Das ist der Krieg.</u> <u>Entsagungen.</u> <u>Zwischen Himmel und Erde.</u> ⁵⁰⁴
Paul Lindau	<u>Der Andere.</u> <u>Der letzte Tag.</u> <u>Die Landstraße.</u> <u>Das schwarze Los.</u> <u>Der Shylock von Krakau.</u> <u>Buckelhannes.</u> <u>Das verschleierte Bild von Groß-Kleindorf.</u> <u>... welche sterben, wenn sie lieben.</u> <u>Wo ist Coletti?</u> <u>Bismarck</u> (auch Co-Regie). <u>Um das Glück betrogen.</u> <u>Das Mirakel.</u> <u>Eine venetianische Nacht.</u> <u>Richard Wagner</u> (auch Co-Regie). <u>Das goldene Bett</u> (mit Walter Schmidthässler). <u>Ein Mädchen zu verschenken</u> (auch Regie).
Adolf Paul	
Felix Salten	
Rudolf Schanzer und Wilhelm Jacoby	
Alfred Schirokauer	
Karl Schönfeld	
Franz von Schönthan	
Richard Schott	
Walter Turszinsky	
Karl Gustav Vollmoeller	
William Wauer	
Olga Wohlbrück	

LAMPRECHT weist für 1913 insgesamt 344 produzierte Filme nach; da erscheint die Zahl von 38 Originaldrehbüchern relativ gering. Dieser Eindruck täuscht jedoch, denn LAMPRECHT gibt überhaupt nur für 112 Filme dieses Jahres den Drehbuchautor an (dazu kommen drei weitere Filme, deren Autoren ergänzt werden konnten). Das bedeutet, daß ein Drittel der Drehbücher jener Filme, deren Autoren bekannt sind, literarischen Autoren zuzuschreiben sind. Dieses Drittel "Autorenfilme" kann aber nicht auf die Gesamtzahl der 344 Filme hochgerechnet werden. Die Filmfabriken gaben ihre literarischen Exposéschreiber sicherlich eher bekannt, als deren gewöhnliche Kollegen. Bei den prominenteren unter den literarischen Autoren weiß man zudem recht genau, wie viele Drehbücher sie verfaßten, so bei Ewers, Lindau, Kahane, Vollmoeller. Jedoch ist es sehr wahrscheinlich, daß Autoren, die entweder fest an eine Filmfirma gebunden waren, wie Lautensack, oder die gar eine eigene Filmproduktion besaßen, wie Bolten-Baeckers,

⁵⁰² Als Autor des 1913 gedrehten Films Das Abenteuer dreier Nächte gab sich Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN) in seinem Aufsatz "Neue Wege in der Filmkunst" (In: Der Kinematograph, Nr. 363, 10.12.1913) zu erkennen. In KOSCHs "Deutschem Literaturlexikon" (3. Auflage) ist zwar ein Horst Emscher verzeichnet, gleichfalls ein Pseudonym, jedoch eines Olaf Bouterweck.

⁵⁰³ Autorenangabe fehlt im LAMPRECHT. Quelle: Anzeige in Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 27 und Nr. 29, 1913.

⁵⁰⁴ Autorenangabe fehlt im LAMPRECHT. Quelle: Kurt PINTHUS (Hrsg.), Das Kinobuch, Leipzig 1913/14, Frankfurt 1983, S. 133-147.

weitere Drehbücher geschrieben haben. Beispielsweise nennt LAMPRECHT bei fünf Filmen, die Bolten-Baeckers inszeniert hat, keinen Drehbuchautor.

Die Bilanz des "Autorenfilms" für 1913 ist aber noch nicht vollständig. Sie wird verbessert durch die 21 Verfilmungen in diesem Jahr (darunter eine Doppelzählung, denn Bolten-Baeckers' Mein Leopold war eine Bearbeitung des Volksstücks von Adolphe L'Arronge). Von diesen 21 ist bei 15 der Drehbuchautor nicht bekannt. Allein fünf der 21 Literaturbearbeitungen entfallen auf Werke oder Motive Friedrich von Schillers, darunter Die Räuber und Kabale und Liebe, beide in der Regie von Friedrich Fehér. Verfilmt wurden ferner u.a.: Richard Voß (Eva und Schuldig), Felix Philippi (Das Erbe), Friedrich Spielhagen (Problematische Naturen), Gottfried August Bürger (Lenore), Lessing (Emilia Galotti) sowie Motive von Tolstoi (Leben um Leben) und Dumas (Wahnsinn und Genie).

Als Zwischenergebnis läßt sich feststellen: Der hohe Anteil von Filmen, deren Drehbuchautor nicht bekannt ist - 229 von 344 -, läßt auch für 1913 keine exakten Aussagen zu. Über den starken Bedeutungszuwachs von literarischen Autoren und Quellen für das deutsche Kino im Jahr des "Autorenfilms" kann es jedoch keinen Zweifel geben. Mit 58 "Autorenfilmen" (38 Originaldrehbücher + 21 Verfilmungen - 1 Doppelzählung) von 344 Titeln kommt jenen mithin ein Produktionsanteil von etwa einem Sechstel zu; ein Anteil, der höher liegen dürfte, denkt man an die große Zahl der nicht ausgewiesenen Drehbuchautoren. Doch sammeln wir weitere Indizien.

In der Einleitung zu seiner "Autorenfilm"-Umfrage vom März 1913 hatte "Der Kinematograph" 27 Namen aufgezählt: "... vorurteilsfreie Romanschriftsteller und Dramatiker haben sich bereit finden lassen, ihre Werke, soweit sie der immerhin beschränkten Darstellungsmöglichkeit durch den Kinematographen gerecht werden, der 'Verfilmung' zugänglich zu machen."⁵⁰⁵ Es ist sehr aufschlußreich zu überprüfen, wie viele und welche dieser Autoren entweder selbst Drehbücher schrieben oder ihre Werke auch wirklich in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg verfilmt sahen. Der erste auf der "Kinematograph"-Liste konnte nur Gerhart Hauptmann sein - und hier ist bereits die erste Einschränkung zu machen, denn die Hauptmann-Verfilmung von 1913, Atlantis, war eine dänische Produktion der Nordisk. Die erste deutsche Hauptmann-Verfilmung ließ bis 1919 auf sich warten: Rose Bernd mit Henny Porten, Jannings und Krauß. Als zweiten nannte der "Kinematograph" Hermann Sudermann, der wohl mehr durch Zufall gerade 1913 nicht verfilmt wurde; die beiden Sudermann-Verfilmungen von 1910 und 1912 wurden bereits genannt und in den Folgejahren entstanden Die Geschichte der stillen Mühle (1914), Der Katzensteg (1915) und Stein unter Steinen (1916). Hanns Heinz Ewers, Paul Lindau, Ada von Gersdorff, Adolf Paul und Hans Land schrieben - wie berichtet - Originaldrehbücher. Ferner wurden von den 27 im Jahr 1913 verfilmt: Viktor Blüthgen (Gendarm Möbius), Karl Rosner (Der Herr des Todes, Remake 1926), Arthur Zapp (Joly, Das Ehrenwort). Dazu kommen noch Felix Holländer, dessen Eid des Stephan Huller bereits 1912 einem zweiteiligen Film den Stoff lieferte, sowie zwei Verfilmungen, die erst 1914 zur Ausführung kamen: Aus Clara Viebigs Novellensammlung "Kinder der Eifel"⁵⁰⁶ Delila sowie Leutnantstreiche nach Motiven des Freiherrn Schlicht (= Wolf Graf von Baudissin). Die verbleibenden 15 Schriftsteller (inklusive Gerhart Hauptmann) aus der "Kinematograph"-Liste haben zumindest bis 1915 keines ihrer Werke in Deutschland verfilmt gesehen. Es sind: Max Kretzer, Max Halbe (1915 dänische Verfilmung Die Tat des Dietrich Stobäus, 1922 deutsche Verfilmung Jugend), Arthur Schnitzler (1913 dänisch Liebelei, 1920 deutsch Reigen), Ernst von Wolzogen, Carl Rössler (1921 Die fünf Frankfurter), Herbert Eulenberg, Rudolf Herzog (1925 Die vom Niederrhein), Rudolf Stratz (1921 Schloß Vogelöd), Roda Roda (1920 Originaldrehbuch zu Die Liebe vom Zigeuner stammt ...), Georg Hirschfeld, Fritz Mauthner, Freiherr von Opel-Bronikowski, H. K. Fischer-Aram, Peter Altenberg. Daß der "Kinematograph" in seiner Liste auch jene deutschen Schriftsteller verzeichnete, die die dänische "Nordisk", bzw. ihre Berliner Filiale, die "Nordische Films Co.", unter Vertrag genommen hatte, zeigt der Vergleich mit der Namensliste, die die "Nordische" bereits in ihrem Rundschreiben vom November 1912 aufführte. Die "Nordisk" war stets eng mit dem deutschen Markt verbunden, fusionierte 1915 mit der PAGU und 1917 mit Messter zum Ufa-Konzern.⁵⁰⁷ Doch selbst wenn man die "Nordisk"-Verfilmungen (Hauptmann, Halbe, Schnitzler) einbezieht, ist immer noch fast die Hälfte der vom Filmfachblatt aufgezählten Schriftsteller trotz Bereitschaft,

⁵⁰⁵ Der Autorenfilm und seine Bewertung. In: Der Kinematograph, Nr. 326, 26.3.1913.

⁵⁰⁶ Eine andere Geschichte aus "Kinder der Eifel" verfilmte die "Nordische Films Co.": Der Gast aus der andern Welt. Quelle: L. HAMBURGER, in: Bild und Film, Nr. 1, 1914/15, S. 19-20.

⁵⁰⁷ Siehe: -tt-, Der Nordisk-Union-Oliver-Konzern. In: Bild und Film, Nr. 12, 1914/15, S. 252-254.

ja trotz Verträgen, unverfilmt geblieben. Man verzichtete darauf, alle verpflichteten "großen Namen" auch zu verfilmen. Gerade die großen Namen brachten nicht den erhofften großen Kassenerfolg, wie sich am Beispiel Max Reinhardts besonders kraß zeigte.

Zur Jahreswende 1913/14 zogen sie alle ihr Resümee des "Autorenfilms": die literarischen Kinofeinde, wie ENGEL und KÖHRER, die literarischen Kinofreunde, wie BEHNE, die kinoreformerischen Kinofreunde, wie KÄMPFER, und die Fachpresseautoren, wie EMSCHER, - und alle kamen zu demselben Schluß: Ein Mißerfolg auf der ganzen Linie. "Dem Publikum der Kinos erscheinen alle diese literarischen Films so sehr veredelt, daß es vor Langeweile davonläuft, und uns, die wir mit kritischem Rüstzeug an diese neue Kunst herantreten, erscheinen sie zwar auch langweilig, aber außerdem auch nicht im geringsten veredelt, nicht weniger unkünstlerisch und roh, als ihre unliterarischen Vorgänger."⁵⁰⁸ Das bestätigte auch die Filmfachpresse, die nun bittere Klage über "das unglückselige Schlagwort vom Autorenfilm"⁵⁰⁹ führte, diese würden "ganz genau dasselbe bieten, was uns seiner Zeit die als verfilmte Hinterstufenromane verschrieenen Sujets unbekannter Verfasser geboten haben"⁵¹⁰. Der Filmkritiker KÄMPFER hatte es vorher gewußt: "Die Gründe, die von jeher gegen die Autorenfilme sprachen, liegen so klar auf der Hand und sind so stark, daß sie, solange man bei dem bisherigen System bleibt, einfach unwiderlegbar sind. - Bühnenstücke, Romane usw. verlangen eben naturgemäß eine andere technische Behandlung in Aufbau und Wirkung als das Filmstück. Will man nun einfach (und man machte es sich oft sehr einfach) eine literarische Schöpfung auf den Film übertragen, so muß das Resultat ein mehr als klägliches sein. Wollte man aber durchaus derartige sehr überflüssige Versuche wagen, so mußte man eben mit der bisherigen Skrupellosigkeit der glatten Übertragung brechen. Dann läßt sich - vielleicht - ein besseres Ergebnis erzielen. In diesem Falle hätten aber Filmbearbeiter und Regisseur so viel Eignes dem Gegenstand zugefügt, daß der Erfolg sich nicht einstellte, weil es ein Autorenfilm war, sondern trotzdem es sich um einen solchen handelte. Vom eigentlichen Autorenwerk blieb dann nicht viel mehr übrig als die Idee."⁵¹¹ BEHNE kritisierte, es sei sinnlos von "Autorenfilm" zu sprechen, es sei denn der Autor führe auch Regie: "Einzig durch die Beeinflussung und Durchbildung der Wirkungsmittel kann in aller Kunst der Wille eines Künstlers etwas gestalten, das mit seinem Geist, mit seiner Absicht, mit seiner Gesinnung angefüllt ist."⁵¹² Der Feuilletonredakteur des "Berliner Tageblatts", ENGEL, zog eine "Bilanz des Lichtspiels" mit dem Ergebnis, "daß die Filmkunst durchaus versagt hat, wenn man bei jenem Begriff der 'Veredelung' an eine künstlerische Vertiefung dachte."⁵¹³ Dem schloß sich GROSSMANN an, das Experiment, "Kino-kunst" erzwingen zu wollen, sei mißglückt: "Das Bedürfnis nach 'Kinokunst' ist nun gestillt: ... Der Kino-strom fließt wieder in seinem natürlichen Bett."⁵¹⁴

"Steht ab von den ewig neuen Experimenten", riet die "Deutsche Montags-Zeitung" den Filmfabriken: "Laßt Euch von geschickten und erprobten Bühnenpraktikern oder Romanpraktikern Geschichten, spannende und sentimentale Geschichten, schreiben; und nicht, beileibe nicht, von Literaten."⁵¹⁵

Die Mode der "Autorenfilme" war vorbei, aber das Bewußtsein der Notwendigkeit besserer und vor allem filmgerechterer Drehbücher war geblieben und mit ihm jene literarischen Autoren, die sich den Bedingungen der neuen Kunstform anzupassen wußten. Neun der 26 Autoren von Originaldrehbüchern 1913 setzten diese Arbeit auch 1914 fort: Bolten-Baeckers (2 Drehbücher), Ewers (2), Halm (2), Horst (1), Hy-an (3), Salten (1), Schmidthässler (4), Turszinsky (4, davon 2 mit Jacques Burg) und Wauer (2); neu hinzu kamen mit je einem Originaldrehbuch: Edmund Edel, Johannes Gaulke, Arthur Landsberger, Kurt Matull und Rudolf Strauß. Setzt man die 26 Originaldrehbücher von 1914 in Relation zu der niedrigeren Gesamtproduktion dieses Jahres von 263 Filmen - wie stets nach LAMPRECHT -, bzw. zu den 98 Filmen, deren Drehbuchautor genannt wird, so ergeben sich kaum geringere Anteilzahlen an "Autorenfilmen" als für das "Autorenfilm"-Jahr 1913. Das gilt ebenso, wenn man die 14 Verfilmungen literarischer

⁵⁰⁸ Erich KÖHRER, Literarische Films. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 22.11.1913, S. 741.

⁵⁰⁹ Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN), Das künstlerische Fazit der Saison. In: Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914.

⁵¹⁰ Da capo. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 47, 22.11.1913, S. 36.

⁵¹¹ Ernst KÄMPFER, Zum "verfilmten" Sudermann: "Der Katzensteg". In: Bild und Film, Nr. 10, 1914/15, S. 212.

⁵¹² Adolf BEHNE, Bühnenkunst. In: Sozialistische Monatshefte (Berlin), Nr. 2, 29.1.1914, S. 142.

⁵¹³ Fritz ENGEL, Die Bilanz des Lichtspiels. In: Die Deutsche Bühne (Remagen-Rolandseck), Nr. 1, 1914, S. 2.

⁵¹⁴ Stefan GROSSMANN, Kinokatzenjammer. In: Die Deutsche Bühne, 1914, S. 207. Nachdruck in: Die Ähre, Nr. 32, 10.5.1914, S. 8-9.

⁵¹⁵ g., Hugo von Hofmannsthal als Filmer. "Das fremde Mädchen" im Nollendorf-Cines. In: Deutsche Montags-Zeitung, Nr. 37, 15.9.1913.

Vorlagen von 1914 mit einbezieht (darunter von Sudermann, R. Voss, F. Philippi, Conan Doyle, Stevenson, Chamisso und Balzac).

Das "Autorenfieber" hatte zwar nicht die pekuniären, dafür aber andere Hoffnungen der Filmbranche erfüllt, wie sie WEHLER im Oktober 1912 exemplarisch formulierte: "Die gegnerischen Argumente werden am ehesten verstummen, wenn die Gegnerschaft selbst immer mehr zu Mit-Erzeugern einer 'neuen Richtung' werden. Auch die behördliche Bildzensur würde zweifellos 'Namen' mehr respektieren, als die Filmdramatik unbekannter und ungenannter Hintertreppen-Dichterlinge und dilettierender Romanschmiede. Was aber besonders ins Gewicht fiele: die Tagespresse stünde positiv eher diesseits denn jenseits der heutigen Demarkationslinie."⁵¹⁶ Das soziokulturelle Umfeld der Kinodiskussionen hatte sich zugunsten des neuen Mediums gewandelt. Vor allem aber belebte sich die theoretische Debatte des Literaturproblems im Film - die ja nicht erst 1912/13 einsetzte - und trug damit wesentlich zur Klärung der ästhetischen Eigenart des Films bei. Es ist gewiß nicht übertrieben, zu sagen: In künstlerischer Hinsicht haben die "Autorenfilme" der Theorie mehr gebracht als der Praxis.

"Äußerungen über das Kino aus den Kriegsjahren haben Seltenheitswert. Der Weltkrieg hatte die Kino-kontroverse unterbrochen, und nachher erübrigte sie sich: das Kino war inzwischen zu einer Selbstverständlichkeit geworden."⁵¹⁷ Im Jahre 1917 schrieb derselbe EPSTEIN, der fünfeinhalb Jahre zuvor den Kampf des Theaters gegen das Kino mitinitiiert hatte, wieder in der "Schaubühne": "Die Kinos haben sich mittlerweile in der Gunst des Publikums so festgesetzt, daß man nicht mehr gegen sie schreiben kann, ohne sich lächerlich zu machen, und daß man höchstens an ihrer Verbesserung arbeiten muß. Glücklicherweise aber schaden sie der Entwicklung des Theaters nicht mehr"⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Albert WEHLER, Der Wert einer Kinotheater-Kritik in der Tagespresse. In: Der Kinematograph, Nr. 305, 30.10.1912.

⁵¹⁷ Fritz GÜTTINGER, Schweizer Schriftsteller als Kinopublikum. Begegnung Spittlers, Walsers und Ramuz' mit dem Stummfilm. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 278, 28.11.1980, S. 65.

⁵¹⁸ Max EPSTEIN, Das Theatergeschäft. Rückblick und Ausblick. In: Die Schaubühne, Nr. 34, 23.8.1917, S. 186.

III. Frühgeschichte der Filmtheorie

Die wesentlichen Gruppierungen, zu denen sich die Teilnehmer an den filmtheoretischen Debatten der Frühzeit des Kinos zusammenstellen lassen, sind in Teil II vorgestellt worden: die Filmfachpresse, die literarische Intelligenz und die Kinoreformer. Ergänzt durch Abschnitte über zwei auf verschiedene Weise herausragende Theoretiker, Tannenbaum und Emilie Altenloh, folgt die Darstellung der frühen Filmtheorie in Teil III der genannten Gruppenaufteilung. Die je unterschiedliche Darstellungsform der Theorien ergab sich aus dem jeweiligen Quellenmaterial. Die Autoren der literarischen Intelligenz wählten für ihre theoretischen Beiträge stets die 'kleinen Formen' des Artikels, Aufsatzes, Essays, der Glosse und der Umfrageantwort; das legte eine eher synoptische Darstellungsform nahe, gegliedert nach theoretisch relevanten Stichworten. Die formtheoretisch interessantesten Kinoreformer legten dagegen fast alle Monographien vor; hier läßt sich eine Entwicklungslinie aufzeigen, die von der bloßen Zustandsbeschreibung über die Antitheorie bis hin zum Alternativmodell reicht. Bei der Filmfachpresse findet sich eine Zwischenform: einerseits eine Zweiphasen-Entwicklung der Formtheorie und die Hervorhebung wichtiger Theoretikerpersönlichkeiten, andererseits innerhalb der Phasen die synoptische Zusammenstellung der Argumente nach theoretischen Stichworten.

A. Formästhetische Theorie in der kinematographischen Fachpresse (1907-1914)

1. Diskussion des Film d'art (1907-1910)

In ihrer ersten Phase in den Jahren bis 1910 fand die formästhetische Diskussion im wesentlichen in den Kino-Fachzeitschriften statt. Deren Autoren schrieben, auch schon vor den ersten Film d'art-Filmen, im Reflex auf das, was sie im Kino sahen. In dieser Zeit bestand die Kinovorstellung aus der Aneinanderreihung kurzer Streifen verschiedensten Inhalts: "Naturaufnahmen, Industriebilder, Städtebilder, See- und Meeresaufnahmen, Parade- und Militärsujets, Märchen und Feerien, dramatische Darstellungen, Sportbilder, Genrebilder, Phantasiebilder, komische und heitere Sujets, aktuelle Vorgänge und - wissenschaftliche Aufnahmen."⁵¹⁹ Deshalb erstreckten sich die formästhetischen Vorschläge auch auf die planvolle Zusammenstellung des Programms durch den Theaterbesitzer. In der ersten Nummer des "Kinematograph" forderte GÜNSBERG: "... auch bei der Vorführung der Bilder muß in gewissem Sinne sich ein Regisseur ausweisen"⁵²⁰. Das Gesamtprogramm solle künstlerische Abwechslung bieten und Pausen zwischen den einzelnen Bildern enthalten; die Musik müsse immer zur Stimmung der Bilder passen. Diese Anregungen nahm HÄFKER, der spätere Kinoreformer, der zu diesem Zeitpunkt noch in der Filmfachpresse schrieb, auf; Abwechslung, Gegensätze, Steigerung, dies sind die Stichworte, mit denen er um wohldurchdachte "Bilderspiele" warb: "Das Komische wirkt, weil ihm Ernst vorangegangen ist, die Leidenschaft, weil sie aus einer gelassenen Situation hervorgewachsen ist. ... Man steigere dann langsam die Stücke nach ihrer Wirkung vom Harmlosen zum Leidenschaftlichen, und von da wieder herab zum Harmlosen."⁵²¹ HÄF-

⁵¹⁹ Kinematographische Bilder I. In: Der Kinematograph, Nr. 2, 13.1.1907.

Anfang 1907 zeigte beispielsweise das "Erste Hanauer Kinematographen-Theater (im Frankfurter Bau)" das folgende Programm: "Volksgericht im Mittelalter; Prinz Heinrich in Hamburg; Karnevalszug in Paris; Die Rache eines betrogenen Ehemannes; Husaren-Attacke; Panorama, Eisenbahnfahrt durch die Schweiz; Fußballspiel Hanau-Prag; Das sechste Gebot; Der Weg ins Ungewisse, Soldatenstück; Die Maus in einer Frauenversammlung; Im Damenbad." Der Kinematograph, Nr. 4, 27.1.1907.

Eine "Normalformel für Programmzusammenstellungen" gab die "Lichtbild-Bühne" (in Nr. 16, 1910): "Musikpièce, Aktualität, Humoristisch, Drama, Komisch. - Pause. - Naturaufnahme, Komisch, Die große Attraktion, Wissenschaftlich, Derbkomisch." Es galt "viele Jahre für die Filmfabrikation als feststehende Norm, daß die Länge einer Naturaufnahme zwischen 80-100 m, der komische Film 130-150 m und das Drama höchstens 200 m lang sein dürfte", denn "die Theaterbesitzer verlangten, daß das Gesamt-Programm die 1000 m-Länge nicht zu stark überschreiten, aber mindestens 8-10 Sujets enthalten soll." Arthur MELLINI, Die kommende Saison mit ihren großen Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 34, 26.8. 1911, S. 4.

⁵²⁰ A. Gbg. (= GÜNSBERG), Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907.

⁵²¹ Hermann HÄFKER, Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

KER forderte die 'Kinovorstellung als Gesamtkunstwerk': "Eine kinematographische Meistervorführung ist nicht möglich ohne die Mithilfe des studierten Technikers, der der Vorführung jene zauberhafte Präzision verleiht, des begabten Musikers, der die Szenen frei begleitet, des Schriftstellers, Schauspielers oder Redners, der wirkungsvoll zu sprechen vermag, des Malers oder Ausstattungsregisseurs, der, wie in der Oper, die Effekte beherrscht, auf deren Hintergründe sich die eigentliche Aufführung erhebt. ... Nicht das Was des Programms, sondern das Wie der Vorführung macht die Wirkung."⁵²² Diesen Gedanken eines kinematographischen Gesamtkunstwerks, von ihm "Kinetographie" genannt, baute HÄFKER in seinem Buch "Kino und Kunst" (1913) weiter aus.⁵²³ Zwischenzeitlich fand er durch BÖHME Unterstützung: "Lichtbild, Musikbegleitung und Erklärung im Wort müssen so ineinander übergehen, daß alles dreies zusammen ein einheitliches Kunstwerk hervorbringt"⁵²⁴

Sehr viel wichtiger als diese - bald durch die zunehmende Länge der Spielfilme überflüssig gewordene - Kinotheater-Dramaturgie sind jedoch die Ratschläge, die man den Filmherstellern gab. "Der Kinematograph braucht Handlung, unausgesetzte Handlung, er kann ohne Handlung gar nicht bestehen, er lebt vom pulsierenden Leben. Auf der kinematographischen Bühne muß in jeder Sekunde, ja in jedem Bruchteil einer Sekunde etwas geschehen. ... Der Kinematograph sieht alles, weiß alles, spielt alles."⁵²⁵ Naturaufnahmen böten wenig Schwierigkeiten, wenn es sich um Landschaften ferner Länder mit Eingeborenen oder um Stadtbilder mit weltstädtischem Verkehr handele, "da diese von einem Standpunkt aus hintereinander aufgenommen werden können"⁵²⁶, im Gegensatz zu Bergersteigungen oder Schiffen auf bewegter See. Formästhetisch geht das noch kaum über Lumière hinaus. Die "gestellten Films", die "Phantasiebilder" "erheischen einen tüchtigen Regisseur, der die Ideen so zu bearbeiten hat, daß sie auch praktisch auszuführen sind."⁵²⁷ Danach würden die Requisiten beschafft und mit größter Sorgfalt ginge es an das Proben, denn: "Die ganze Handlung muß vom Anfang bis zum Schluß klappen."⁵²⁸ Weil hier Pantomime das Wort ersetze, kämen nur Darsteller mit modulationsfähiger Mimik infrage. Der Naivität dieser Formästhetik entspricht der Inhalt der zugrundeliegenden Dramen, Possen, Feerien und Schwänke.

Der Autor von 1907 gab noch seiner Verwunderung darüber Ausdruck, "daß die großen Dramatiker und Romanschriftsteller nicht mehr (= öfter, d. Verf.) für den Kinematographen nutzbar gemacht werden"⁵²⁹. In Frankreich wurde zu diesem Zweck die "Film d'art"-Gesellschaft ins Leben gerufen, von deren Gründung der "Kinematograph" im Mai 1908 berichtete.⁵³⁰ Die Film d'art-Idee wurde schon bald in den Fachzeitschriften diskutiert und als Chance zur "Veredelung und Verfeinerung der kinematographischen Darbietungen"⁵³¹ empfohlen. Die besten Schriftsteller müßten gewonnen werden, und jede große Filmfirma solle sich einen literarischen Beirat halten, der die Filmideen "auf ihre dramatische Wirksamkeit und ihre Gestaltungsfähigkeit hin prüft"⁵³². Bislang müsse man sich über "den geringen Fortschritt im Inhalte der Darstellungen wundern"⁵³³, die Bilder blieben, trotz aller prophezeiten Wunder, stets auf demselben Niveau. So manche Filmfirma versuchte eine Besserung mit einem Ideenwettbewerb zu erreichen: "Das Wesen des kinematographischen Bildes ist eben nicht die romanhafte Schilderung, sondern das Dramatische, und mit Recht hat die Firma Duskes in ihrem Preisausschreiben für dramatische Entwürfe zu Kinematographenbildern verlangt, daß der Text so niedergeschrieben wird wie zu einer Pantomime."⁵³⁴

Zwar scheiterte - wie berichtet⁵³⁵ - das Vorhaben von Bolten-Baeckers, mit Pathé und den deutschen Schriftstellern eine deutsche Autoren-Filmvereinigung zu begründen, doch die Grundideen des Film d'art gewannen zusehends an Boden. Die Kinetographie hatte nun nicht mehr nur potentielle "künstlerische

⁵²² Hermann HÄFKER, Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.

⁵²³ Siehe hier, Kapitel III.D.4.

⁵²⁴ C. BÖHME, Die Zukunft des Kinematographentheaters. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 91, 23.4.1910, S. 3.

⁵²⁵ Rudolf ROTHEIT, Kasperle und Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 5, 3.2.1907.

⁵²⁶ A., Kinematographische Bilder II. In: Der Kinematograph, Nr. 6, 10.2.1907.

⁵²⁷ A., Kinematographische Bilder III. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 3.3.1907.

⁵²⁸ Ebenda.

⁵²⁹ Ebenda.

⁵³⁰ Aus der Praxis. Neue französische Filmfirma. In: Der Kinematograph, Nr. 74, 27.5.1908.

⁵³¹ Ludwig BRAUNER, Das "künstlerische" Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 82, 22.7.1908.

⁵³² Hermann LEMKE, Die Verwertung und Nutzbarmachung neuer Film-Ideen - Künstlerische Films. In: Der Kinematograph, Nr. 57, 29.1.1908.

⁵³³ Hfd., Kinematographenbilder. In: Der Kinematograph, Nr. 84, 5.8.1908.

⁵³⁴ Berliner Plauderei. In: Der Kinematograph, Nr. 87, 26.8.1908.

⁵³⁵ Siehe hier, S. 38ff.

Möglichkeiten", sie konnte auf die ersten "Kunstfilms" verweisen. Den Kunstanspruch, wie auch immer definiert, sollte das einstige Jahrmarkt- und Kintoppvergnügen nicht mehr ablegen. Im Eröffnungsprogramm des ersten deutschen Großkinos, des "Union-Theaters am Alexanderplatz" in Berlin, wurde auch ein Film d'art gezeigt, nach "Le roi s'amuse" von Victor Hugo. Die "Lichtbild-Bühne" kommentierte: "Zweiter Film: Des Königs Zeitvertreib (sogenannter!) Kunstfilm: Wie es hieß von ersten Schauspielern des 'Théâtre Odeon' und der 'Comédie française' zu Paris gespielt. Ich fand das Spiel zum wenigsten der Herren herzlich schlecht. Derart outrierte, absolut unnatürliche Armverrenkungen ließe sich von heimischen Schauspielern kein deutsches Provinzpublikum gefallen."⁵³⁶ Die Filmdramen, bereits zu Ladenkino-Zeiten Höhepunkte jeder Kinovorstellung, wurden immer länger, verdrängten die Filme nicht "gestellten" Inhalts aus dem Programm. Als Folge rückten die 'Dramen' auch in den Mittelpunkt des Interesses der frühen Filmtheorie.

Es begann damit, daß man 'Regeln für Kunstfilms' aufzustellen suchte. Man begnügte sich kaum mehr damit, "auf die kinematographische Dramatisierung der Klassiker hinzuweisen"⁵³⁷, darauf, daß "ein ungeheurer deutscher Litteraturschatz ungehoben da"⁵³⁸ liege. Lessings "Laokoon" und 'Göthe' wurden bereits, noch etwas holpernd, zur Beweisführung in Sachen Filmästhetik herangezogen.⁵³⁹ In der "Lichtbild-Bühne" zitierte LENZ-LEVY gar seitenlang aus Schillers Aufsatz "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" und schickte dem einige aufschlußreiche Betrachtungen über "den ursächlichen Zusammenhang von Schauspiel-Bühne und Lichtbild-Bühne"⁵⁴⁰ voraus: Beider Freuden beruhten auf sinnlicher Wahrnehmung, bei beiden solle der Schein die Wirklichkeit vortäuschen. "Naturgemäß ist diese Täuschung in der Schauspiel-Bühne eine ungleich vollkommenere, nicht nur des natürlichen Materials wegen, sondern weil hier der Raum mit seiner reellen Plastik zur Verfügung steht (dreidimensional) im Gegensatz zur Lichtbild-Bühne, die mit der Projektions'Fläche' (zweidimensional) und der auf optischer Täuschung beruhenden (virtuellen) Plastik vorliebnehmen muß."⁵⁴¹ LENZ-LEVY arbeitete also zunächst die Unterschiede beider 'Bühnen' heraus: Die Augenfreude des Farbenspiels finde in der Einfarbtönung (Virage) nur fragwürdigen Ersatz, arte in handkolorierten Filmen meist zur unerträglichen Geschmacklosigkeit aus. Die Lichtbild-Bühne kenne jedoch nicht jene Gebundenheit der Szene (Ort und Zeit): "Daher ist es die (zudem auch im Ausdrucksvermögen der Pantomime begründete) Eigentümlichkeit der Lichtbildbühne, an der weißen Wand gerade das zu zeigen, was auf der Schauspielbühne gerade (technischer Schwierigkeiten wegen) hinter der Szene sich vollziehen muß."⁵⁴² Die Filmaufnahme brauche nur ein einziges Mal zu erfolgen, die Aufführung werde überall von gleicher Qualität sein. "In einem aber, und zwar im Kernpunkt ihrer Bestimmung, gleichen sich das Schauspiel-Theater (die 'Schau'- und 'Hör'-Bühne) und das Lichtbild-Theater (das nur 'Schau'-Bühne) voll und ganz: In ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt, in ihrer Fähigkeit, jede Seite menschlicher Empfindung erklingen lassen, in ihrer Macht, die Kultur der Seele beeinflussen zu können."⁵⁴³

Ein Kunstfilm, schrieb die "Erste Internationale Film-Zeitung", sei zunächst "ein ziemlich langer Film" ; er falle "sodann durch seinen bedeutsamen Inhalt" sowie seine "gute Kolorierung" auf; man finde "ganze Dramen und Romane", die jedoch nur als Reihe 'lebender Bilder' geboten werden könnten, in denen "die Begebenheiten auf das äußerste komprimiert seien".⁵⁴⁴ Daraus folge, "daß der Kunstfilm sich bemühen möge, nicht zu verwickelte und lang ausgespinnene Begebenheiten darzustellen"⁵⁴⁵. WOLF-CZAPEK, Autor eines der ersten deutschen filmtechnischen Bücher⁵⁴⁶, vertrat in einem "Kinematograph"-Artikel

⁵³⁶ P. L. (= Paul LENZ-LEVY), Die Eröffnung des neuen großen "Union-Theaters" in Berlin. In: Die Lichtbild-Bühne Nr. 71/72, 9.9.1909, S. 753.

⁵³⁷ W. B. (= Willi BÖCKER), Die Klassiker im Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 49, 2.12.1909.

⁵³⁸ P. L. (Paul LENZ-LEVY), Lebens-Fragen. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 69/70, 26.8.1909, S. 740.

⁵³⁹ Kunst und Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 12, 18.3.1909 und Nr. 13, 25.3.1909.

⁵⁴⁰ (Paul LENZ-LEVY), Die Kultur-Arbeit des Kinematographen-Theaters. Gedanken aus dem Jahre 1784 von Friedrich von Schiller. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 41, 4.2.1909, S. 437.

⁵⁴¹ Ebenda, S. 438.

⁵⁴² Ebenda.

⁵⁴³ Ebenda.

⁵⁴⁴ Kunstfilms. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 51, 16.12.1909.

⁵⁴⁵ Ebenda.

⁵⁴⁶ K. W. WOLF-CZAPEK, Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes, Berlin 1908, 2. Aufl. 1911. Das Buch enthält ein Kapitel über die "Anwendungen der lebenden Photographie auf verschiedenen Gebieten menschlicher Kultur", zu denen der Autor Filme mit Spielhandlung aber nicht zählte. Jenen widmete WOLF-CZAPEK im ganzen Buch nur einen Satz: "Abgesehen von einigen rühmlichen Ausnahmen in einigen mit Verständnis geleiteten größeren Theatern ... läßt sich

die Ansicht, der für Kunstfilme angemessene Stil kennzeichne sich vor allem dadurch, "daß die Figuren groß in die Bildfläche gestellt werden müssen, so daß sie den Hauptteil des Bildausschnittes einnehmen"⁵⁴⁷. (WOLF-CZAPEK fordert also eine Halbnahe- bis Halbtotal-Einstellung der Kamera.) Beim ganzen Bühnenausschnitt blieben die Gesten und Mienen der winzig erscheinenden Figuren unwirksam. Dabei könne es "nur als ein mangelhaftes Hilfsmittel betrachtet werden, wenn, um die Mimik deutlicher zu machen, als Unterbrechung der Bildreihe plötzlich die Köpfe einzelner Darstellender vergrößert gezeigt werden; das ist ein ganz unkünstlerischer Notbehelf, der wohl bei vielen jener die Kinematographie so herabziehenden 'humoristischen Films' angewendet wird, aber bei den als mustergültig zu betrachtenden französischen Kunstfilmen nie vorkommt"⁵⁴⁸. Das Bild müsse als Ganzes wirken. Als Folge seiner Ablehnung der Großaufnahme mußte WOLF-CZAPEK darauf bestehen, "daß auf das klare Nebeneinander der Personen und Gegenstände Rücksicht genommen werden muß".⁵⁴⁹

Was LENZ-LEVY in der "Lichtbild-Bühne" begonnen hatte - die Untersuchung der Unterschiede zwischen Filmdrama und Bühnendrama - setzte KLEIBÖMER im "Kinematograph" fort: Jedes Drama enthalte einen Konflikt, der sich aus der Charakteranlage des Helden ergebe, also innerlich sei und deshalb nur durch das Wort erklärt werden könne. "Das Bilddrama hat außer einer Reihe von allgemeinen Empfindungen, die durch Gebärden und Bewegungen der Darstellenden ausgedrückt werden können, nur die äußere Handlung. Geschickt angewandt, kann aber auch mit diesen Hilfsmitteln der Konflikt durchaus klar zur Darstellung gebracht werden."⁵⁵⁰ Das Wortdrama stelle nur den Konflikt dar, während das Bilddrama gezwungen sei, auch die Vorgeschichte, und damit "zwei Haupthandlungen" vorzuführen, die im Zusammenhang von Ursache und Wirkung stünden - Verbrechen und Sühne, Undank und Strafe, Edeltat und Lohn usw. "Wollte der Verfasser eines Bilddramas über die Grenzen dieser Kunst hinaus gehen und sich in großen Ideen versuchen, so muß er scheitern."⁵⁵¹ Das Bilddrama sei dem Roman näher als dem eigentlichen Drama, sei eine vervollkommnete Wiederauferstehung des Schattenspiels. KLEIBÖMER mahnte die Verfasser von Bilddramen, die Handlungen auf einer mittleren Linie der Spannung zu halten und handlungslose Bilder oder heitere Szenen einzuschieben, "um die nötige Entspannung oder Lösung der Seele herbeizuführen"⁵⁵². Weiter müßten Spieler und Gegenspieler durch äußere Mittel, wie erkennbare Zugehörigkeit zu verschiedenen Völkern, Volksschichten, Ständen, Berufen, ausreichend charakterisiert werden.

KLEIBÖMER wies selbst eindeutige Regie-Aufgaben einem "Verfasser" zu. MELCHER dagegen kannte die Bedeutung des Kino-Regisseurs und stellte sie heraus. Dieser habe mehr als auf der Bühne die Bildwirkung zu berücksichtigen, müsse den Fortgang der Handlung in anschaulicher und allgemein verständlicher Weise deutlich machen. "Mehr als der Operateur ist er der eigentliche Gestalter des Werkes, das ihm nur als eine mehr oder weniger ausführlich durchgearbeitete Idee vorliegt."⁵⁵³ MELCHERs Mängel-liste in bezug auf die vorherrschende Regiearbeit zeigt, daß er die Aufgaben des Filmregisseurs sehr weit faßte, bis in die Zuständigkeiten des Kameramannes hinein: Neben zu billiger Ausstattung monierte er beispielsweise schlechte und falsch verwendete Kameratricks sowie Beleuchtungsprobleme. Die Schauspielerei im Film dürfe keinesfalls die Zeichensprache zu Hilfe nehmen. Fazit: "Erst wenn die speziellen technischen Möglichkeiten der Kinematographie ausgenutzt werden, ist die Grundlage für die Kunst im lebenden Projektionsbilde vorhanden."⁵⁵⁴

"Assessor H. F." in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" sah die Vorzüge der kinematographischen Darstellung im Vergleich zur theatralischen im erleichterten Szenenwechsel und in den Natur-Schauplätzen, die wesentlichen Schwierigkeiten in der pantomimischen Darstellung und in "der Schnel-

die Mehrzahl dessen, was wir heute im lebenden Bilde zu sehen bekommen, rasch zusammenfassen: absurde, oft recht abscheulich kolorierte Feerien zwischen gemalten Dekorationen, witzelnde Genreszenen, schlecht erfundene Kriminalgeschichten ..." (zit. nach der 2. Auflage, S. 111).

⁵⁴⁷ WOLF-CZAPEK, Über den Stil des Kunstfilms. In: Der Kinematograph, Nr. 189, 10.8.1910.

⁵⁴⁸ Ebenda.

⁵⁴⁹ WOLF-CZAPEK, Über den Stil ..., a.a.O.

⁵⁵⁰ G. KLEIBÖMER, Die Technik des Bilddramas. In: Der Kinematograph, Nr. 151, 17.11.1909.

⁵⁵¹ Ebenda.

⁵⁵² Ebenda.

⁵⁵³ G. M. (= Gustav MELCHER), Regie in der Filmfabrik. In: Der Kinematograph, Nr. 128, 9.6.1909.

⁵⁵⁴ Ebenda.

ligkeit, mit der sich die Handlung abwickeln muß"⁵⁵⁵. Der Filmdramatiker könne zwar durch Zwischentitel Briefe und andere Schriftstücke zum Verständnis der dargestellten Vorgänge beitragen, aber "im wesentlichen müssen doch alle Vorgänge, die wir beobachten, aus sich heraus verständlich sein; insbesondere müssen Gefühle, Stimmungen, Überlegungen, Absichten und innere Vorgänge sonstiger Art durch Gebärden und Gesten ausgedrückt werden. ... Die wahre pantomimische Kunst, durch natürliche, selbstverständliche, unaufdringliche Bewegungen sich auszudrücken, besitzen leider nur wenige, der in den Kinodramen auftretenden Darsteller."⁵⁵⁶ Die Unverständlichkeit liege aber oft nicht im Spiel der Darsteller, sondern im Arrangement des Verfassers oder Regisseurs. So werde bei historischen und klassischen Dramen nicht selten die Vertrautheit des Publikums mit dem Stoff und dem historischen Milieu vorausgesetzt. Fehler des Arrangeurs sei auch die unnatürliche Schnelligkeit der Bewegungen einzelner Spieler und mancher Handlungsvorgänge.⁵⁵⁷ Die Regisseure sollten wissen, "daß eine Pause oft gerade die Spannung entstehen läßt und steigert"⁵⁵⁸. Ein Mangel an Ruhe, eine Überstürzung der Handlung dokumentiere sich auch darin, Szenen ohne Übergänge einander folgen zu lassen, sprach sich H. F. gegen eine Tableaux-Dramaturgie aus: "Wir wollen eben nicht einzelne Bilder, Episoden sehen - sondern Szenen, die sich auch äußerlich als Phasen einer zusammenhängenden Handlung darstellen."⁵⁵⁹ Zum Szenenwechsel nahm ein weiterer (anonymer) Autor der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" Stellung. Er erkannte, daß der sprunghafte Wechsel der Bilder im Kinotheater "den Vorgängen, wie sie sich in Wirklichkeit abspielen, nicht so ganz widerspricht"⁵⁶⁰. Mit seinen wahrnehmungspsychologischen Einsichten betrat der Autor zwar den richtigen Pfad, vermochte aber die Folgerungen für die Formästhetik des Films nicht zu ziehen: "Wer planmäßig Vorgänge betrachtet, blickt nicht beliebig bald hierhin, bald dorthin, sondern er lenkt seine Aufmerksamkeit den Szenen zu, die es wert sind. So erhält er Bilder, die zwar nicht immer fließend in einander übergehen, die aber doch lauter bedeutungsvolle Ausschnitte aus der Gesamtheit dessen bilden, was sich abspielt."⁵⁶¹ Darin steckt nicht einmal ansatzweise die Erkenntnis einer Montageästhetik, denn der Autor gab Darbietungen "mit wenig Wechsel in der Szenerie" den Vorzug; unvermittelte Übergänge blieben ihm notwendige Übel, durch solche Sprünge werde der Faden des Interesses schnell und gewaltsam abgerissen.

Nach den Erfahrungen mit den französischen "Films d'art" gab sich MELCHER im Jahre 1910 sehr skeptisch: "Mit großen Namen, mit kostspieligen Ausstattungen, mit historischen, poetischen oder dramatischen Stoffen ist für die Kunst absolut nichts gewonnen, wenn dem kinematographischen Apparat und seinen Anforderungen nicht in erster Linie entsprochen wird. In den Kreisen der Künstler, vor allem der Maler, wird ein Bild nie nach dem beurteilt, was es darstellt, sondern immer danach, wie das Dargestellte wiedergegeben wird."⁵⁶² Da hatte die deutsche Filmindustrie den "Autorenfilm" und damit den Verstoß gegen MELCHERs Erkenntnisse noch vor sich. Für den Kunstmaler MELCHER war erste und wichtigste Forderung an einen Kunstfilm die technische Vollkommenheit, was wohl als Mahnung an die deutschen Filmfabriken gerichtet war. "Unkünstlerische Films sind nun solche, die ein gebildetes Publikum dafür ansieht. Welche Überraschung für viele Kinoleute, als die kinematographierte Bürgschaft von Schiller in der Berliner Urania ihr Fiasko erlebte!"⁵⁶³

Die Befürchtung, die Stände oberhalb des vierten, die soeben begannen, die neuerbauten "Union-Theater" und die anderen Kino-Paläste regelmäßiger zu besuchen,⁵⁶⁴ durch allzu freie Bearbeitung der literarischen Klassiker wieder zu vertreiben, äußerte LENZ-LEVY anlässlich einer weiteren Schiller-Verfilmung, des

⁵⁵⁵ H. F., Zur Technik des Kinodramas. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 4, 27.1.1910.

⁵⁵⁶ Ebenda.

⁵⁵⁷ Damit ist nicht eine erhöhte Projektionsgeschwindigkeit gemeint. H. F. gibt ein Beispiel: "Alles lächelt, wenn z.B. in dem Duskes'schen Film, Der Findling, der Leiermann mit dem Pflegekind sich an den Tisch setzt, wenn jeder von ihnen in Eile ausgerechnet zwei Löffel Suppe zu sich nimmt und dann sofort wieder aufspringt."

⁵⁵⁸ H.F., Zur Technik ..., a.a.O.

⁵⁵⁹ Ebenda.

⁵⁶⁰ Szenenwahl und Szenenwechsel bei Kinematogrammen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 7, 11.2.1909.

⁵⁶¹ Ebenda.

⁵⁶² Gustav MELCHER, Kunstfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 169, 23.3.1910.

Auf die Malerei bezog sich 1910 auch die zweitgrößte französische Filmfabrik Gaumont. Dem literarischen "Film d'art" von Pathé stellte sie "Le Film Esthétique" gegenüber: "Der 'Film Esthétique Gaumont' soll nun seiner Natur nach mehr ein Werk des Malers, denn dasjenige des Dichters sein!" (Siehe: Der Komet, Nr. 1315, 4.6.1910, S. 9; Nr. 1316, 11.6.1910, S. 10).

⁵⁶³ Gustav MELCHER, Kunstfilm, a.a.O.

⁵⁶⁴ Siehe: Arthur MELLINI, Die Erziehung der Kinobesucher zum Theaterpublikum. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 112, 17.9.1910, S. 6.

Don Carlos. Er konnte nicht umhin, den Film als "klägliches Machwerk", als "plumpe Schillerfälschung, die dem Kinematographen wieder die schillerfesten Schulmeister auf den Hals hetzen wird"⁵⁶⁵, zu bezeichnen. "Kaum ein einziges Bild entspricht auch nur dem Gang der Handlung des Schillerschen Dramas."⁵⁶⁶ Ein exemplarischer Fall, denn erstens handelte es sich wohl um eine Produktion der "Société du film d'art"⁵⁶⁷ und zweitens brachte es "Herrn Levy" heftige Attacken der anderen Fachblätter ein.⁵⁶⁸ MELLINI, Chefredakteur der "Lichtbild-Bühne", sprach von einem "großen taktischen Fehler", weil LENZ-LEVY der Tagespresse, vor deren "gerechtem Zorn" er doch habe warnen wollen, die Argumente gegen das Kino selbst in die Hand gegeben habe.⁵⁶⁹

Die "Erste Internationale Film-Zeitung" warf LENZ-LEVY vor, er wolle um jeden Preis geistreich und witzig sein, statt "das ehrliche Bestreben der Film d'Art, die Kinematographie auf ein höheres Niveau zu bringen, anzumerken"⁵⁷⁰. Es könne sich für das Kinematographen-Theater niemals darum handeln, etwa Schillersche Dramen darzustellen, "sondern die Aufgabe kann nur immer die sein, in künstlerischer Weise - unter Anlehnung an das Werk - in freier Nachschöpfung die Handlung des Films zu schaffen"⁵⁷¹. LENZ-LEVYs Philippika gegen den Klassikerfilm wurde jedoch auch verteidigt: Man könne nicht den Sinn eines Klassikerdramas derart entstellen, daß zuletzt etwas ganz entgegengesetztes gezeigt werde. "Damit, daß er von ersten Künstlern gespielt worden sein soll, ist man doch noch nicht dem Begriff 'Kunstfilm' gerecht geworden ... Ein Kunstfilm soll doch in allen seinen Teilen künstlerisch aufgebaut sein, und zudem kann man von einem Werk, das unter dieser Reklamenotiz hinausgeht, wohl verlangen, daß seine Grundidee eine erzieherische, bildende und erhebende Wirkung hat. Das aber vermißt man bei dem bei diesem Schauspiel auf der weißen Wand."⁵⁷²

Wenn man die erste Phase formästhetischer Theorie in der Filmfachpresse in einem Satz zusammenfassen wollte, dann müßte man vor allem die allerersten theoretischen Abgrenzungsversuche von Bühne und Film hervorheben, die von "Films d'art" und Klassikerverfilmungen ausgelöst worden waren. Weitere Beiträge in den Fachblättern bis 1910 sprachen Einzelaspekte der Filmform an, wie Filmtricks⁵⁷³ und Zwischentitel⁵⁷⁴. Nicht zuletzt sah das Jahr 1909 den ersten Versuch regelmäßiger Filmkritik in Form von "Kino-Kritik" durch Paul LENZ-LEVY im Fachblatt "Lichtbild-Bühne".⁵⁷⁵

Auf einen "Kinematograph"-Beitrag vom Dezember 1910 sei abschließend gesondert eingegangen, denn dessen Autor, Leopold ("Poldi") SCHMIDL, führte einen Begriff in die Filmtheorie ein, den Béla BALÁZS 1924 zur zentralen Kategorie seines ersten filmtheoretischen Werkes, "Der sichtbare Mensch", machen sollte: den Begriff der Physiognomie. Angeregt durch einen neu erschienenen Band über Gebärdensprache⁵⁷⁶ resümierte SCHMIDL die Anstrengungen der Physiognomiker (Lavater, Michaelis, Piderit, Darwin, Michel) zur Erfassung der Bewegungen des menschlichen Körpers, die zu der Erkenntnis geführt hätten, "daß speziell die Gangarten nur kinematographisch wiederzugeben wären"⁵⁷⁷. In bezug auf die Versinnbildlichung der Sprache des Körpers - und sei es der unnatürlichen des Bühnendarstellers - könne nur das Lichtbild Rat schaffen. Vom Kinematographen werde eine "Ausgestaltung der heute so freudig

⁵⁶⁵ Paul LENZ-LEVY, Wie das gebildete Publikum dem Kinematographen wieder entfremdet wird. In: Der Kinematograph, Nr. 177, 18.5.1910.

⁵⁶⁶ Ebenda.

⁵⁶⁷ Die "Erste Internationale Film-Zeitung" sagt, Don Carlos sei eine "Film d'art"-Produktion, MELLINI dagegen schreibt den Film der italienischen Firma "Lux" zu.

⁵⁶⁸ So überschrieb der "Deutsche Lichtbildtheaterbesitzer" seinen Artikel mit: "Der 'mieshandelnde' Levy". (Nach: Wilhelm HÜTTENMÜLLER, Zum Kunstfilm 'Don Carlos'. In: Der Kinematograph, Nr. 182, 22.6.1910).

⁵⁶⁹ Arthur MELLINI, Ein großer taktischer Fehler. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 97, 4.6.1910, S. 4, 6.

Der "Berliner Lokal-Anzeiger" hatte prompt einen Beitrag gebracht, in den die Kritikpunkte LENZ-LEVYs direkt übernommen worden waren.

⁵⁷⁰ Die Kinematographie, Schiller und Herr Levy. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 21, 26.5.1910.

⁵⁷¹ Ebenda.

⁵⁷² Wilhelm HÜTTENMÜLLER, Zum Kunstfilm ..., a.a.O.

⁵⁷³ Fred HOOD verkaufte seine Artikelserie "Interessante Tricks in der Kinematographie", in der er Rückwärtslaufen der Kamera, Mehrfachbelichtung, Stoptrick, Spiegeltrick und Einzelbildtrick behandelte, gleich an zwei Fachblätter: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 45 und 46, 4.11. und 11.11.1909; Lichtbild-Bühne, Nr. 103, 105, 106, 16.7., 30.7. und 6.8.1910.

⁵⁷⁴ Siehe: Arthur MELLINI, Graphologie im Kinematographen-Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 78, 21.10.1909, S. 809-810; H. F., Die Verdeutschung fremdsprachiger Filmtitel. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 41, 7.10.1909.

⁵⁷⁵ Siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 36-41.

⁵⁷⁶ Von Karl Michel, Titel konnte nicht identifiziert werden.

⁵⁷⁷ Leopold SCHMIDL, Bühne, Leben und Forschung im Lichtbilde I. In: Der Kinematograph, Nr. 208, 21.12.1910.

begrüßten Renaissance der Pantomime und ihres wichtigsten und schönsten Ausdrucksmittels, der Mimik⁵⁷⁸ erwartet. Wohl könne die Tendenz der Filmhandlung im Titel angedeutet werden, ansonsten hänge aber alles Verständnis der Handlung von der "Wahrheit und Deutlichkeit der Gebärdensprache als der Sprache des Körpers"⁵⁷⁹ ab. Die Gebärdensprache sei international, aber am wenigsten würde der Deutsche sie pflegen und ihre Äußerungen einer bewußten Kritik unterwerfen. Es darf nicht verwundern, daß SCHMIDL seine Ankündigung, ein anderes Mal zu verraten, "was der Kinematograph dem Menschenbeobachter erzählt, der aus Haltung, Gang, Bewegung des Menschen seine untrüglichsten Schlüsse auf den Charakter"⁵⁸⁰ zieht, nicht erfüllte. Solche produktive Einbindung der Physiognomik in die Stummfilmästhetik konnte wohl erst BALÁZS gelingen.

2. Lebenswahrheit und Ausdrucksmittel (1911-1914)

a. Filmpraktiker und Filmregie

Hatte die erste Phase formästhetischer Theorie in der kommerziellen Filmfachpresse im wesentlichen dem Für und Wider der französischen "Films d'art" gegolten, so stand schon am Anfang der zweiten Phase die Abwendung von jeder theatralischen Stilisierung im Film. LOEWENFELD forderte 'unbedingteste Natürlichkeit' in Maske, Mimik und Dekor,⁵⁸¹ der Film solle "das Leben widerspiegeln, ... möglichst Lebenesechtes"⁵⁸² geben. Der Düsseldorfer Theater- und Filmregisseur BRUCK (Halbwelt, Zouza, Lebensfreude, alle 1911)⁵⁸³ schrieb im "Kinematograph": "Der Kinematograph will nicht Pantomime, sondern belauschtes Leben sein. Die Unbefangenheit der Situation ist sein wesentlichstes Moment."⁵⁸⁴ Er erfordere eine realistischere Menschendarstellung und sei für die Schauspieler die beste Schule, die große, natürliche Gebärde zu lernen. Seine Technik erlaube es, Geschehnisse zu steigern, zu konzentrieren und sie aus dem lebendigen Rahmen heraustreten zu lassen. BRUCK sah Kino und Theater als zwei Welten: Die Erfolge des einen gefährdeten die Entwicklung des anderen nicht; das gute Theater brauche den guten Kinematographen nicht zu fürchten, bezog er in dem beginnenden Theater-Kino-Streit Stellung. Das klassische Drama oder das Problemstück werde nie in Gefahr geraten, mit Glück in den Kinematographen übertragen zu werden; das Epos vermöge dagegen dort Leben zu gewinnen.

Der österreichische Theater- und Filmregisseur FRIEDEMANN (Der Müller und sein Kind, Österreich 1911)⁵⁸⁵ stellte zweierlei grundsätzliche Unterschiede bei der Einstudierung einer dramatischen Dichtung für die Bühne bzw. für die kinematographische Aufnahme heraus: "Der Bühnenregisseur hat im allgemeinen in die Breite zu arbeiten, der Kinoregisseur in die Tiefe. Der Schauspieler hat auf dem Theater Wort und Gebärde in Einklang zu bringen, im Kino soll er sich lediglich durch Mienenspiel und Gebärde verständlich machen. Ist es nicht sonnenklar, daß der tüchtige Kinoschauspieler, der sich von Übertreibungen fernhalten wird, eine Kultur des Körpers und der Gesichtsmuskeln erlangen muß, die er auf der Bühne bisher eher vernachlässigen konnte?"⁵⁸⁶ Jede Bewegung und Gruppierung müsse sinnvoll und logisch sich der früheren anschließen, solle, das Wort ersetzend und Stimmungen erzeugend, den 'ewigen Gesetzen dramatischer Kunst' entsprechen. Für SCHMIDL, nach eigener Aussage Autor von Filmdrehbüchern, beruhten Heil und Zukunft des Lichtbildes darin, daß es nicht in die Fehler und Mängel der Schau- und Sprechbühne ver falle: "Kürze der Handlung, unbedingte Lebenswahrheit ihrer Träger, Motive, die auch dem naiven Zuschauer geläufig und verständlich sind, weil sie ursprünglich und nicht von

⁵⁷⁸ Ebenda.

⁵⁷⁹ Leopold SCHMIDL, Bühne, Leben und Forschung im Lichtbilde II. In: Der Kinematograph, Nr. 209, 28.12.1910. In beiden Teilen wird stets "Physionomik" statt richtig "Physiognomik" geschrieben, doch mit solchen sinnentstellenden Fehlern waren die Leser der Filmfachblätter des öfteren konfrontiert.

⁵⁸⁰ Ebenda.

⁵⁸¹ Heinrich LOEWENFELD, Filmsünden II. In: Der Kinematograph, Nr. 230, 24.5.1911.

⁵⁸² Heinrich LOEWENFELD, Filmsünden III. In: Der Kinematograph, Nr. 232, 7.6.1911.

⁵⁸³ Siehe: Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.), Düsseldorf kinematographisch. Beiträge zu einer Filmgeschichte, Düsseldorf 1982, S. 26-29. Der Produzent dieser drei Filme, der Düsseldorfer Verleiher Gottschalk, finanzierte sie offenbar aus dem großen Gewinn, den er mit dem ersten Asta-Nielsen-Film, Abgründe, dessen deutsches Monopol er besaß, Anfang 1911 gemacht hatte.

⁵⁸⁴ Reinhard BRUCK, Kinematograph und Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 247, 20.9.1911.

⁵⁸⁵ Nach: Walter FRITZ, Kino in Österreich 1896-1930, Wien 1981, S. 26-29.

⁵⁸⁶ Walter FRIEDEMANN, Schauspieler und Kino. In: Österreichischer Komet, Nr. 89, 27.1.1912, S. 6.

der Blässe der Reflexion verwischt sind, sie bedingen ein wirksames Lichtbilddrama."⁵⁸⁷ Die lebenden Bilder seien nach und nach zu Bildern aus dem Leben geworden; im Kino finde der Zuschauer "jenen Ausschnitt aus dem Leben, der, wenn auch zugunsten einer nötigen Kunstform dramatisiert, doch das direkte Spiegelbild des Lebens zu sein hat"⁵⁸⁸. Die Kinematographie habe ein Drama von völlig neuer Form und Art geschaffen, wußte LANGNER: "Es ist das wortlose Drama, welches nur in Bildern zu uns spricht."⁵⁸⁹ Die Bilder allein rührten jedoch nicht ans Gemüt, durch "Klang und Rede", also durch Musikbegleitung und Rezitation, sollten "jene unruhigen Schatten vor uns zu wirklichem, warmem Leben erweckt werden"⁵⁹⁰. Anfang 1913 traute LANGNER den Filmbildern offenbar schon mehr zu, rügte er die Unlogik dramaturgischer Krücken am Beispiel des zufälligen Fallenlassens, Verlierens, Vergessens handlungswichtiger Briefe etc., solche hohlen Damentricks ermangelten innerer Berechtigung, weil sie nicht der Wahrscheinlichkeit natürlicher Fortentwicklung entsprächen: Endlich sollten "auch die Filmdichter versuchen, von dem Leben zu lernen."⁵⁹¹

Die "Erste Internationale Film-Zeitung" schrieb 1912, "im Drama soll das Leben so dargestellt sein, wie es sich in Wirklichkeit abspielt"⁵⁹². Und THIELEMANN bestätigte 1913, das ganze wirkliche, bewegte und lebendige Leben könne nur allein das Kino bieten: "Das Kinodrama soll lebenswahr sein, es muß uns die Bewegungen der handelnden Personen so vor Augen führen, daß wir glauben, ein Stück Leben spielt sich auf der Leinwand vor unseren Augen ab."⁵⁹³ Solche Lebenswahrheit sei sowohl in der äußeren Aufmachung als auch im Spiel der Schauspieler zu suchen. Zu letzterem hob THIELEMANN die Leistung Asta Nielsens hervor, die "Gestalten von tiefster Lebenswahrheit, voll unerreichter Vertiefung in jedem Zug, klar und menschlich"⁵⁹⁴. Man meint, eine BALÁZS-Kritik aus dem Jahre 1923 zu lesen,⁵⁹⁵ wenn THIELEMANN über Asta Nielsens Darstellung in Der schwarze Traum (1911) schreibt: "Man sieht stückweise ihr Herz brechen bei dem fürchterlichen Seelenkampfe des liebenden Weibes, das sich selbst verkauft, um den Geliebten zu retten."⁵⁹⁶ Die Durchsetzung lebenswahrer Filmspielerei ist sicherlich in erheblichem Maße der Dänin Asta Nielsen zu danken. Der schwarze Traum, ihr vierter Film mit der ganz ungewöhnlichen Länge von 75 Minuten (1381 m), brachte ihr, die schon mit ihrem ersten Film Abgründe große Popularität erlangt hatte, auch den künstlerischen Durchbruch. Im "Kinematograph" schrieb BEZKOCKA 1911: "Asta Nielsen hat meines Erachtens das Kino-Drama, das doch - es muß unumwunden zugegeben werden - gar sehr im Argen lag, auf eine achtenswerte Höhe gebracht."⁵⁹⁷ Schon zu Asta Nielsens Erstling hatte MELCHER hoffnungsfroh geäußert: "Filmdramen wie die Abgründe lassen doch unzweifelhaft erkennen, daß diese Kunstform dem dramatischen Genie außerordentlich zusagen muß."⁵⁹⁸ Den deutschen "Kinomimen" machte die Fachpresse zu dieser Zeit noch den Vorwurf: "Der Deutsche läßt seinem Gesicht und seinen Händen noch immer nicht die volle Freiheit oder umgekehrt, er hat beide noch nicht so in seiner Gewalt, wie dies beim Kinobilde nötig ist."⁵⁹⁹ (Asta Nielsen galt als 'nordisch' - obwohl sie seit ihrem zweiten Film in Deutschland arbeitete.) Der Fehler der deutschen Filmindustrie bestehe darin, zwar bekannte Darsteller zu benutzen, diese aber gewähren zu lassen, statt sie den eigentlichen Filmzwecken dienstbar zu machen. Nicht die Eigenheiten der Hauptpersonen dürften maßgebend sein, sondern das Wesen des Films, das die Worte zu ersetzen gezwungen sei. Trotz Asta Nielsen gab es noch Widerstände gegen das "Starsystem": LOEWENFELD galt es als arge Versündigung gegen Publikum und guten Geschmack, "wenn man auf den Films gewisser Fabriken immer und immer dieselben Dar-

⁵⁸⁷ Leopold SCHMIDL, Des Dichters Klage. In: Der Kinematograph, Nr. 248, 27.9.1911. (Hervorhebung durch den Verf.).

⁵⁸⁸ Leopold SCHMIDL, Die filmfeindliche Szene. In: Der Kinematograph, Nr. 251, 18.10.1911.

⁵⁸⁹ Willy LANGNER, Das Film-Drama. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 16.9.1911, S. 16.

⁵⁹⁰ Ebenda, S. 19.

⁵⁹¹ Willy LANGNER, Das Fallenlassen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 4, 25.1.1913, S. 58.

⁵⁹² Julius von BERG, Die Kinematographie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 40.

⁵⁹³ Walter THIELEMANN, Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Der Kinematograph, Nr. 321, 19.2.1913.

⁵⁹⁴ Ebenda.

⁵⁹⁵ Siehe: Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1: "Der sichtbare Mensch", Kritiken und Aufsätze 1922-1926, München Berlin (DDR) und Budapest 1982.

⁵⁹⁶ Walter THIELEMANN, Die Mimik ..., a.a.O.

THIELEMANN hat diesen Satz allerdings wörtlich abgeschrieben und zwar bei Paul ELSNER (Die Duse des Films. In: Reclams Universum Weltrundschau vom 29.10.-5.11.1911. Zit. nach: Renate SEYDEL/Allan HAGEDORFF (Hrsg.), Asta Nielsen, Berlin (DDR) 1981, S. 47).

⁵⁹⁷ Willy BEZKOCKA, Die Duse des Films. Eine kritische Betrachtung über Kino und Kunstgenuß. In: Der Kinematograph, Nr. 260, 20.12.1911. Siehe auch: Asta Nielsen - die populäre Kino-Schauspielerin. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 35, 2.9.1911, S. 8.

⁵⁹⁸ Gustav MELCHER, Das Theatersystem der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 235, 28.6.1911.

⁵⁹⁹ -X., Zur Darstellungs-Technik bei Filmaufnahmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9.1911, S. 8.

steller in Hauptrollen vorgesetzt bekommt"⁶⁰⁰. Und wenn "Herr Prince"⁶⁰¹ und "Herr Lindner" (gemeint ist Max Linder) noch so komisch seien, andere der Tragödie letzten Rest zu erschöpfen wüßten, es blieben doch immer dieselben Gesten und Posen. Dem setzte MELCHER entgegen, die Filmkunst trete erst aus dem Dunkel einer minderwertig erscheinenden Kunst an das Licht der Kultur, "wenn sie große Namen mit Stolz nennen kann"⁶⁰². Dies hinderte THIELEMANN jedoch nicht, noch 1913 das LOEWENFELD-Argument wieder aufzuwärmen, es wirke auf die Dauer ermüdend, "daß einzelne Filmfabriken die Hauptrollen in ihren Films immer von denselben Schauspielern darstellen lassen."⁶⁰³

Die Forderung nach Lebenswahrheit in der Filmdarstellung, der sich auch THIELEMANN angeschlossen hatte, wurde in den Fachzeitschriften dagegen nicht mehr in Frage gestellt. "Der Filmdarsteller muß in seiner Rolle aufgehen und den Charakter der vom Dichter geschaffenen Lebensfigur naturgetreu wiedergeben."⁶⁰⁴ So HAMBURGER 1913, der im Jahr darauf seinen ersten Film, Irrfahrt ums Glück, schreiben und inszenieren sollte. Er fuhr fort, jede Übertreibung der Mimik sei verfehlt, jede zu stark ausgeführte Bewegung verletze das Auge und "verirre" das Gefühl, so daß man aus der "anschaulichen" Stimmung gerissen werde. Als musterhaftes Beispiel erschien ihm Bassermann, der den "Dämmerzustand" in Der Andere meisterlich verkörpert habe. "Leben - Wahrheit - danach soll der Filmdarsteller streben, seine Kunst soll rein sein - alles Gesuchte, Unnatürliche muß verschwinden, die Bewegungen echt sein, die Gefühlsausdrücke mitempfunden, und nichts soll darauf hindeuten, daß man spielt - nur Theater, blutiges Theater!"⁶⁰⁵ Drehbuchautor EMSCHER konstatierte zwei gegensätzliche Ansichten über die "Verwendung der lebendigen Geste in der Filmdarstellung"⁶⁰⁶. Die eine beschränkt sie auf die bloße Belebung des gesprochenen Wortes, weil sie "soweit sie sich nicht aus dem Temperament des Sprechenden von selbst ergebe, gegen das Gebot der absoluten Naturwahrheit verstoße und deshalb unkünstlerisch sei."⁶⁰⁷ Nach Meinung der anderen Partei solle sie der sinnfälligen Erläuterung der Handlung dienen, um deren leichte Verständlichkeit zu fördern. Zur letzteren Auffassung neige ein großer Teil der deutschen Regisseure.

EMSCHER versuchte die beiden gegensätzlichen Positionen miteinander zu versöhnen, "der Filmdarsteller wird der Meister sein, der die nur zur Erklärung dienende an sich entbehrliche Geste so einzukleiden versteht, daß sie mit dem Höchstmaß leichter Verständlichkeit bei dem Zuschauer das Empfinden auslöst, daß diese und keine andere Geste in diesem Augenblicke unbedingt kommen mußte, wenn nicht der Darsteller der von ihm verkörperten Persönlichkeit untreu werden wollte."⁶⁰⁸

Zahlreicher als zu den Problemen der Filmschauspielerei waren die Beiträge in den kommerziellen Fachzeitschriften über Filmregie. "Der Regisseur hat sich gewöhnt, die größere Aufgabe im Lichtbilde zu haben und der größere Dichter zu sein."⁶⁰⁹ SCHMIDL, von der Warte des Filmautors urteilend, erkannte 1911 resignierend, wie wenig Anteil Darsteller und Regisseur an den Absichten des Dichters nähmen, sprach gar von "kunsttötender Arbeitsteilung" zwischen Dichter und Regisseur. Letzterer dürfe nicht die Lebenswahrheit durch ein Zuviel an szenischen Hilfsmitteln nebensächlich machen; er habe vielmehr die Pflicht, die Natur ins Atelier zu tragen. "Je mehr der Regisseur tut, desto weniger Natur ist zu sehen und desto mehr Theater."⁶¹⁰ SCHMIDL sah offenbar die Hauptaufgabe des Kinoregisseurs nicht in der Schauspielerregie, sondern in Ausstattung und Szenerie. Die Arbeit mit den Schauspielern kommt auch in einem anonymen Artikel der "Lichtbild-Bühne" nicht vor, obwohl dieser gleich einen ganzen Katalog von Anforderungen an einen tüchtigen Regisseur und "Arrangeur der Filmaufnahmen" aufzählte. Neben kaufmännischer Sparsamkeit und einem "sicheren Blick" solle er mit zielbewußter, sicherer Routine schon vor der Aufnahme die Wirkung der angestrebten Effekte kennen: "Dazu gehört in allererster Linie eine genaue Kenntnis der photographischen Praxis, des Apparat-Mechanismus, der Virage-

⁶⁰⁰ Heinrich LOEWENFELD, Filmsünden II., a.a.O.

⁶⁰¹ Charles Prince (Rigadin), französischer Komiker, je nach Land auch Moritz (in Deutschland), Tartufini, Prenz, Salustino, Whiffles, Prinz Rigadin genannt. Nach: Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, Wien 1957, Frankfurt 1982, S. 115.

⁶⁰² Gustav MELCHER, Der Name in der Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 257, 29.11.1911.

⁶⁰³ Walter THIELEMANN, Die Mimik ..., a.a.O.

⁶⁰⁴ Ludwig HAMBURGER; Schauspielkunst und Filmdarsteller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 26, 28.6.1913, S. 19.

⁶⁰⁵ Ebenda.

⁶⁰⁶ Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN), Die erklärende Geste. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 28, 12.7.1913, S. 79.

⁶⁰⁷ Ebenda.

⁶⁰⁸ Ebenda, S. 80.

⁶⁰⁹ Leopold SCHMIDL, Die filmfeindliche Szene, a.a.O.

⁶¹⁰ Ebenda.

Möglichkeiten, der Lichtwirkung usw. In erster Linie muß er also befähigt sein, den richtigen Standpunkt für den Apparat bestimmen zu können, denn schon der einfache Bildausschnitt muß richtig gewählt sein, um gute, künstlerische Wirkungen zu erzielen."⁶¹¹ Weiter müsse der Regisseur mit künstlerischem Gefühl für die Schaffung des zur Szene notwendigen richtigen Milieus sorgen, vor allem bildender Künstler sein. Weil jeder Regisseur in seiner individuellen, schöpferischen Kunst stets eine gewisse Einseitigkeit besitze, plädierte der anonyme LBB-Autor für die Herausbildung von "Spezial-Regisseuren" für komische Filme, Dramen, industrielle Bilder, Trickaufnahmen, wissenschaftliche Lehrfilme, Landschaftsbilder usw. Kurz zuvor hatte die "Lichtbild-Bühne" ein "Mahnwort" an die deutschen Regisseure abgedruckt.⁶¹² Zwar sei die deutsche Produktion in den letzten zwei, drei Jahren sprunghaft das nachzuholen bestrebt gewesen, was sie vordem im Konkurrenzkampf versäumt habe, Qualität und Menge seien auch bedeutend vorwärts gekommen, doch merke man der deutschen Ware noch die Hast, das "Wesen der 'Eintagsfliegen'" an; dem Stoff der Handlung und dem Spiel der Darsteller werde noch nicht die gebührende Stelle eingeräumt. "Schafft neue, dem Leben abgelassene Zwischenfälle und Begebenheiten auf den Bildern, ziehet die Handlungen zusammen, anstatt sie unzweckmäßig und unvernünftig auszudehnen, sorget mehr für reale Hintergründe statt der Pappendeckel-Kulissen, das Spiel im Bilde darf sich nicht theatralisch und automatisch abwickeln, gewinnt einem Triolesujet - Mann, Frau und Liebhaber (oder Liebste) - neue Seiten ab, denn der Stoff datiert schon seit Aristoteles, gewinnt mit Euren Films das Vertrauen des Publikums"⁶¹³. Die Regisseure sollten nicht das Ausland nachahmen, nicht die gewöhnlichen, althergebrachten dramaturgischen Wege gehen. Wenn Schauspieler die natürliche Art nicht wiedergeben könnten, "nehmet Laien hinzu, die bei Freuden wirklich Freude bei Angst wahrhaftige Aufregung empfinden werden"⁶¹⁴.

Im folgenden Jahr 1912 war die Fachpresse zu sehr mit dem äußeren Feind, mit dem "Kampf der Bühnenwelt gegen die Kino-Konkurrenz"⁶¹⁵ und mit der Abwehr übertriebener Kinoreformer-Forderungen, beschäftigt, als daß sie sich um Regie- und Formprobleme hätte kümmern können. Das änderte sich erst wieder im "Autorenfilm"-Jahr 1913, da aber grundlegend. Nicht nur, daß immer wieder über die Kinodebatten der literarischen Intelligenz berichtet wurde, erstmals meldeten sich auch die Kinopraktiker verstärkt zu Wort. Als neueste Errungenschaft der Filmfabriken präsentierte sich der Filmdramaturg "Seitdem die Kinematographie auf literarische und künstlerische Ambitionen Anspruch erhebt und das Niveau ihrer Darbietungen immer mehr in die Höhe zu schrauben gewillt ist, hat sich die dramaturgische Tätigkeit zu einem eigenen, gesonderten Berufszweige ausgebildet."⁶¹⁶ Der heute bekannteste Filmdramaturg der Vorkriegszeit dürfte der Schriftsteller Heinrich LAUTENSACK sein, der bei der "Continental Kunstfilm-Gesellschaft" fest angestellt war.⁶¹⁷ Die "Lichtbild-Bühne" gab in ihrem Sonderheft "Kunst und Literatur im Kino" vom 7. Juni 1913 nicht nur LAUTENSACK, sondern darüber hinaus gleich zwölf in Berlin tätigen Filmregisseuren Gelegenheit, sich vorzustellen: Charles Decroix, Franz Hofer, Joe May, Carl Wilhelm, Stellan Rye, Emil Albes, John Gottowt, Max Obal, Mime Misu, Joseph Delmont, "Bumke" Gerhard Dammann und Friedrich Müller. HOFER nutzte diese Gelegenheit am ausführlichsten, berichtete beispielsweise davon, er habe es sich zum Prinzip gemacht, die Darsteller bei der Aufnahme musikalisch zu inspirieren.⁶¹⁸

Für den berufenen Filmregisseur gäbe es kein 'unmöglich', glossierte Drehbuchautor TURSZINSKY in der "Ersten Internationalen Filmzeitung": "Ihm ist es nicht Hemmung, Belastung, sondern Lebensaufgabe, den Absonderlichkeiten, wie sie das Hirn des Autors am Schreibtisch ergrübelt, nachzujagen, aus Schemen Fleisch, Bein und Bild zu machen."⁶¹⁹ Einige dieser so gelobten meldeten sich in der Fachpresse mit theoretisch interessanten Beiträgen zu Wort, so MISU, OBERLÄNDER, HEILAND und MACK. Der Rumäne MISU, der über Paris und Wien nach Berlin gekommen war und dort beispielsweise Der Excentric-Club für die PAGU geschrieben und inszeniert hatte,⁶²⁰ suchte in der "Lichtbild-Bühne" "Regiefehler beim Film" damit zu entschuldigen, sie seien durch die "Natur der Filmmaterie" bedingt. Seine Ar-

⁶¹¹ Spezial-Regisseure bei Film-Aufnahmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 7.10.1911, S. 6.

⁶¹² Deutsche Films. Ein Mahnwort an die Regisseure. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9.1911, S. 10, 12.

⁶¹³ Ebenda, S. 12.

⁶¹⁴ Ebenda. (Hervorhebung durch den Verf.).

⁶¹⁵ So überschrieb die "Lichtbild-Bühne" eine Artikelserie 1912.

⁶¹⁶ Kurt von OERTEL, Der Filmdramaturg. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 51, 20.12.1913.

⁶¹⁷ Siehe: Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum!. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 162.

⁶¹⁸ Siehe: Franz HOFER, "Kunst und Literatur im Kino". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 115-117.

⁶¹⁹ Walter TURSZINSKY, Der Filmregisseur. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 35, 30.8.1913, S. 50.

⁶²⁰ Siehe: Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 1, 3.1.1914, S. 38, 40.

gumentation läuft allerdings auf ein schlichtes 'Zeit ist Geld' hinaus: "Teure Einzelszenen aber, die bewußte oder unbewußte geringfügige Regiefehler enthalten und die zu ihrer Ausmerzung nochmals aufgenommen werden sollen, untergraben die Rentabilität der Filmfabrik"⁶²¹.

Entschieden fundierter bezog Messter-Regisseur Hans OBERLÄNDER (z.B. Gerda Gerovius, Schuldig) in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" Stellung. Die "Erkenntnis der Möglichkeiten und der Grenzen einer Filmkunst"⁶²² als Ziel, holte er weit aus, begann bei Lavater und der Physiognomik des 18. Jahrhunderts, streifte die Verwandtschaft von Pantomime und Filmkunst ('gleiche Grundbedingungen und ähnliche Wirkungsmittel') und kam schließlich auf die 'junge Kinokunst' zu sprechen, deren Schauspieler der "leitenden Hand berufener Regisseure"⁶²³ bedürften. Die besonderen Qualitäten der Kinoschauspieler seien: die Fähigkeit, "starke Empfindungen ... in sich zurückzustauen und nur den abgeklärten Reflex aller Affekte in die sinngemäße Bewegung umzusetzen"⁶²⁴ OBERLÄNDER nannte das auch die "sekundäre Energie der mimischen Reproduktion stark gefühlter Momente"⁶²⁵. Weiter müsse der Kinoschauspieler, weil er Gedankengänge nicht in der zum Verständnis nötigen Breite ausspinnen könne, "auf das langsame An- und Ausklingen des Gefühles in allen Einzelheiten achten"⁶²⁶. OBERLÄNDER beklagte überdies einen Mangel an Plastik, oft schöpfe man die inneren Erlebnisse nicht hinreichend mit dem Ausdruck der Augen und Hände aus. Die Kunst des Kinoschauspielers sei Ensemblekunst, bedürfe des "geschulten Wechselverständnisses mimischer Instinkte unter den Zusammenwirkenden"⁶²⁷. Der Kinoregisseur habe "die Gebärdensprache des Film-Manuskriptes in die Sprache der Schauspieler zu übersetzen"⁶²⁸. Dann gab OBERLÄNDER Einblick in seine eigene Arbeitsweise: "Was wir an allgemeinen Redensarten im Film-Manuskript vorfinden, ist vom Regisseur in einen knappen Dialog zusammenzufassen und hernach erst wieder in die stumme Gebärde aufzulösen."⁶²⁹ Der Dialog diene allerdings nur als Verständigungsmittel zwischen Regisseur und Schauspieler. In einem Interview mit der "Lichtbild-Bühne" bestätigte OBERLÄNDER, er schreibe für jede Dialogszene einen Probestext, lasse aber vor der Kamera nur einzelne Worte sprechen, als Quintessenz des Dialogs. Zum Problem des Sprechens im stummen Film führte er dort aus: "Die Lippen sind genau solche Organe des menschlichen Körpers und demzufolge auch Werkzeuge der mimischen Darstellung wie die Hände, Augen etc. - Bei mir dienen die Lippenbewegungen nicht zur taubstummenartigen Übermittlung der Dialoge, sondern zur Vervollkommnung der Illusion."⁶³⁰

In seinem "Film-Regie"-Aufsatz für die "Erste Internationale Film-Zeitung" setzte er fort, an Stelle des fehlenden Wortes hätten Gesichtsausdruck und Haltung des Körpers die Stellungnahme jeder einzelnen Person zu den Vorgängen zu charakterisieren. Des weiteren betonte OBERLÄNDER die Bedeutung der photographischen Technik im Film, beispielsweise der Lichtverteilung, und kam abschließend auf die Filmautoren zu sprechen. Es hänge viel mehr als bei der Bühne von der nachschaffenden Arbeit des Regisseurs ab, "wie die Seele der Handlung in ihren Einzelheiten tönt und in der Gesamtheit sich harmonisch zu einem Ganzen schließt"⁶³¹. Die Filmautoren sollten - weil von einer eigentlichen Kinodramatik bis auf wenige Ansätze noch keine Rede sein könne - bei theatergewandten Dramaturgen in die Schule gehen, müßten die Handwerksmittel der Schauspielkunst kennen. "Autorenfilm"-Regisseur OBERLÄNDER warnte bei Literaturverfilmungen: "Die Dramatisierung eines epischen Stoffes für den Film ist nicht damit erschöpft, daß rein äußerliche Willkür die Hauptmomente der Entwicklung in schöne Bilder zusammenfaßt und sie aneinanderreihet, daß sie durch Erklärungen, sogenannte 'Titel' verbunden werden"⁶³². Man müsse vielmehr den inneren Zusammenhang eines Romans erkennen lassen, das rein epische Element der Vorlage in neue dramatische Momente auflösen. Nur dort, wo die Erzählung sich nicht in dramatische Handlung umsetzen lasse, sollten 'Titel' den verbindenden Text herstellen. OBERLÄNDER war zu sehr Praktiker, um der weitverbreiteten Verteufelung der Zwischentitel das Wort zu reden,

⁶²¹ Mime MISU, Regiefehler im Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19.7.1913, S. 31.

⁶²² Hans OBERLÄNDER, Film-Regie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 17, 26.4.1913, S. 25.

⁶²³ Ebenda, S. 26.

⁶²⁴ Ebenda.

⁶²⁵ Ebenda.

⁶²⁶ Ebenda.

⁶²⁷ Ebenda.

⁶²⁸ Ebenda, S. 27.

⁶²⁹ Ebenda.

⁶³⁰ Zit. von: Eugen KÜRSCHNER, Zweierlei Kunst-Anschauungen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 31, 2.8.1913, S. 8.

⁶³¹ Hans OBERLÄNDER, Film-Regie, a.a.O., S. 27.

⁶³² Ebenda.

im Gegenteil sah er diese sogar dazu berufen, "wichtige psychologische Momente des Romanes knapp zu erläutern, seine Ideengänge ausreichend zu beleuchten und womöglich die Schürzung von Konflikten vorzudeuten, deren Konsequenzen sich des weiteren in den stummen Szenen des Films sinnfällig entwickeln"⁶³³.

Im "Kinematograph" beklagte sich Heinz Karl HEILAND (Ein Überfall im Kaukasus, Frauenraub, beide 1912) über den "Abweg" der langen Filme und der Autorenfilme - der größte Teil des Kinoprogramms sei "nichts weiter als ein Abklatsch der Schauspielbühne"⁶³⁴. Als Beispielfilme, die den eigentlichen Zielen des Kinos entsprächen, "nämlich der Darstellung von Begebenheiten, die sich auf der Pappdeckelkulisenbühne nicht darstellen lassen"⁶³⁵, nannte er aber doch zwei der bekanntesten Autorenfilme, Atlantis und Der Student von Prag. HEILAND, Spezialist für ethnologische Spielfilme, war gerade von einer längeren Reise nach Indien und Ceylon, wo er 'fünf kleine Dramen' mit einheimischen Laien aufgenommen hatte, zurückgekehrt und registrierte mit Befremden die 'literarische' Entwicklung des deutschen Kinos. Nach LAMPRECHT kam erst 1915 ein Produkt seiner Reise in die Kinos: Die Dewadäsi, das Drama einer indischen Tempeltänzerin.⁶³⁶ In seinem Artikel wandte sich HEILAND weiter gegen die Betonung der Mimik und gegen die "elende sogenannte premier plan-Spielerei", es habe sich die Sitte herausgebildet, Personen auf dem Film in der Art des Kasperle-Theaters darzustellen: "Nämlich Leute ohne Beine, die gewöhnlich erst am Bauche anfangen und genau vor dem Objektiv ihr herzerreißendes Mienenspiel bewundern lassen."⁶³⁷ Bei dieser Polemik gegen die Nahaufnahme ("Unnatur") ging er gar soweit, zu loben, was er eben noch verurteilt hatte: das Vorbild der Schauspielbühne. Der Grund für HEILANDs Abneigung gegen die Autorenfilme und die 'amerikanische Mode' der Premier-plan-Aufnahme war sicherlich die Befürchtung, daß seine eigenen Filme als veraltet gelten und bei den Verleihern keine Gnade mehr finden könnten.

Der Regisseur des ersten Autorenfilms Der Andere, Max MACK, äußerte sich - wie sein ebenfalls vielbeschäftigter Kollege OBERLÄNDER - in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" zu den Aufgaben des "Spezial-Regisseurs" beim Film. Zuvollererst hob er die Bedeutung der Kameraeinstellung hervor; in MACKs Worten: Der Regisseur müsse mit peinlichster Genauigkeit sein Augenmerk darauf richten, daß "der aufzunehmende Raum, sowie die Darstellung von einem ganz bestimmten Punkt aus aufgenommen werden muß"⁶³⁸. Der Schauspieler müsse bei der Aufnahme sprechen, entschied MACK dieses höchst umstrittene Problem, er müsse für das gesprochene Wort die entsprechende Empfindung und dazu eine "großzügig angelegte Phantasie" besitzen, von der er sich "im Moment" leiten lassen könne. "Das Idealstück" widersprach MACK OBERLÄNDER in der Frage der Zwischentitel, "ist jedenfalls dasjenige, bei welchem Texte so wenig wie möglich erforderlich sind."⁶³⁹ Der Regisseur solle die Szene vom Standpunkte des Publikums aus leiten und auf sich wirken lassen, damit die Darstellung so verständlich wie möglich werde. In bezug auf die "Spezial-Großaufnahmen", die "großen Spezialaufnahmen", vertrat MACK die entgegengesetzte Meinung zu HEILAND, es sei unbedingt notwendig, "gewisse starke darstellerische Momente ... nach Schluß der ganzen Szene noch einmal größer aufzunehmen und sie dann später an der entsprechenden Stelle, gleichsam wie eine Unterstreichung des Ganzen, einzufügen"⁶⁴⁰. Man gewinne vor allem ein bis auf den letzten Platz sichtbares, verständnisreiches Mienenspiel, erhöhe mit dem kleinen Szenenwechsel den Reiz des Ganzen und könne "die große Kunst der mimischen Darstellung sämtlichen Besuchern mit größter Deutlichkeit vor Augen"⁶⁴¹ führen. Anfang 1914 gab MACK in der "Lichtbild-Bühne" 'fachwissenschaftliche Hinweise' zum Thema "Das Motiv": "Unter den vielen Bega-
bungen, die bei dem modernen Kinoregisseur als selbstverständlich vorausgesetzt werden, ist die des malerischen Sehens eine der notwendigsten und unbekanntesten."⁶⁴² Gerade die "Freiaufnahmen" (Außen-
aufnahmen) gäben dem Film beim Publikum den künstlerischen Charakter. Die beliebige Landschaft müsse dem Kinoregisseur zum "Motiv" werden, ein paralleler Vorgang zum Suchen des Malers, der

⁶³³ Ebenda, S. 28.

⁶³⁴ Heinz Karl HEILAND, Kino-Aufnahmen im Auslande. In: Der Kinematograph, Nr. 365, 24.12.1913.

⁶³⁵ Ebenda.

⁶³⁶ Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1915-1916, Berlin (West) 1969, S. 123.

⁶³⁷ Heinz Karl HEILAND, a.a.O.

⁶³⁸ Max MACK, Kino-Regie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 19, 10.5.1913, S. 21.

⁶³⁹ Ebenda, S. 22.

⁶⁴⁰ Ebenda.

⁶⁴¹ Ebenda.

⁶⁴² Max MACK, Das Motiv. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 6, 7.2.1914, S. 11. (Hervorhebung durch den Verf.).

Landschaft ihren stärksten Gehalt abzugewinnen. Der "Sinn einer Landschaft", das, was ihr in der Wirklichkeit den idyllischen Zauber verleihe, solle im Bilde festgehalten werden. Der "Ausschnitt" besitze in der Filmphotographie eminente Bedeutung: "... ein verfallener Mauerteil in stimmungsvoller Beleuchtung wird den Eindruck des Alten, Morschgewordenen mitunter viel exakter hervorrufen, als die Photographie eines alten Hauses. Ein kräftiger Stamm mit wohlgefüllter Laubkrone zaubert den Eindruck blühenden Sommers mitunter stärker hervor, als ein ganzes Gartenbild."⁶⁴³ Der ästhetische Eindruck eines Films werde so zum großen Teil abhängig von der Begabung des Regisseurs, "aus der Wirklichkeit ihre stimmungsvollen charakteristischen Elemente zusammenzufassen, auszuschneiden und geschmackvoll auf die Leinwand zu bringen"⁶⁴⁴.

In der Lichtbildkunst vollziehe sich ein bemerkenswerter Umschwung, der durch "die starke Betonung des Bildmäßigen und Malerischen"⁶⁴⁵ charakterisiert sei, meldete bald der "Kinematograph" und bestätigte damit, daß die Empfehlungen MACKs auf fruchtbaren Boden gefallen waren. Es wurde jedoch auch Widerspruch laut: GENENNCHER beschwerte sich über die 'kilometerweise betriebene Idyllenmalerei'. Die Ära der Autorenfilme sei von einer "Ära der Regisseure"⁶⁴⁶ abgelöst worden, die aus der Filmkunst "Filmkunststückchen" machten. Man müsse einen Mittelweg zwischen Regisseur und Literat finden.

Drehbuchautor Karl SAUL (Der Glockenguß zu Breslau, 1911) schlug als Lösung die Vereinigung von Regie und Autorschaft in einer Person vor; beide hingen "viel zu eng zusammen, als daß sie ohne Nachteil für den Film getrennt werden könnten"⁶⁴⁷. SAUL, der von sich sagte, er "habe bereits ca. 150 Szenarien mit vollständiger Regie geschrieben"⁶⁴⁸, die ihm alle abgekauft und aufgenommen worden seien, kam zu seinem Vorschlag durch einen Vergleich des Kinoregisseurs mit dem Bühnenregisseur: Auf der Bühne sei zwischen Werk und Regie eine deutliche Grenze; im Film dagegen bekomme der Regisseur meist "nur die sogenannten Ideen, skizzenhaft hingeworfene Handlungen"⁶⁴⁹, aus denen er sich selbstschöpferisch sein eigenes Szenarium ausarbeiten müsse. Von den szenenfertigen Szenarien, die dem Kinoregisseur angeboten würden, sei in der Praxis meist nur die Grundidee brauchbar. "Der Regisseur muß hier also gleichzeitig Autor sein. Er greift viel tiefer in das Werk selbst hinein, als sein Kollege von den Brettern, ja, er ist im eigentlichen Sinne überhaupt der Schöpfer des späteren Filmwerkes."⁶⁵⁰ Den spärlich gesäten originellen Filmautoren, die filmfertige Szenarien schreiben könnten, solle man auch die Regie ihrer Sujets überlassen. SAUL führte weiter aus, eine gute Regie müsse nach 'guter Symbolik' trachten und gab ein Beispiel: "Im Glockenguß erscheint zum Schluß, schemenhaft über das ganze Bild schwingend die Glocke; sie bleibt schemenhaft sichtbar, während der Glockengießer das Schaffott besteigt."⁶⁵¹ Der gute Regisseur solle sich im Atelier für seine Zwecke eine Ideallandschaft schaffen, weil die Natur nicht immer die für die Stimmung einer betreffenden Szene nötige Ideal-Szenerie biete. Schließlich müsse der Filmregisseur fähig sein, "seine eigene Seelenverfassung während der Aufnahme zurückzudrängen und die Szenen der Psyche eines abendlichen Publikums anzupassen"⁶⁵². Die fertige Ausarbeitung des Regieszenariums - ergänzte die "Lichtbild-Bühne" Mitte 1914 - lasse sich ein guter Regisseur niemals nehmen; ein Jahrespensum von acht Filmen sei eine gute Durchschnittsleistung für den Einzelnen.⁶⁵³

Schon 1913 hatte HAMBURGER - wie SAUL - Bühnen- und Filmregisseur verglichen und als wesentlichen Unterschied herausgestellt: "Der Schauspielregisseur ist ein Bildner des gesprochenen Wortes, der Filmregisseur ein bildender Künstler, der aus dem Dichterwerke ein Gemälde schaffen muß und pantomimisch die Idee zur Wirkung bringen soll."⁶⁵⁴ Die Lichtbildkunst löse reflexive Gedanken und Empfin-

⁶⁴³ Ebenda, S. 12.

⁶⁴⁴ Ebenda. (Hervorhebung durch den Verf.).

⁶⁴⁵ J.G. (evtl. Johannes GAULKE), Kunst und Schönheit im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 375, 4.3.1914.

⁶⁴⁶ R. GENENNCHER, Bittere Wahrheiten. In: Der Kinematograph, Nr. 388, 3.6.1914.

⁶⁴⁷ Karl SAUL, Regie-Gedanken. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 26, 16.5.1914, S. 10.

⁶⁴⁸ Ebenda, S. 9.

⁶⁴⁹ Ebenda.

⁶⁵⁰ Ebenda.

⁶⁵¹ Ebenda, S. 10.

⁶⁵² Ebenda, S. 11.

⁶⁵³ Die Filmkunst von heute. Studienskizze über Kino-Regisseure und Film-Darsteller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 38, 27.6.1914, S. 21.

⁶⁵⁴ Ludwig HAMBURGER, Schauspiel- und Filmregiekunst. Gedanken eines Bühnen-Dramaturgen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 32, 9.8.1913, S. 24.

dungen wie beim Gemälde aus, sei somit eine bildende Kunst.⁶⁵⁵ Es ist sicherlich eine Antwort auf die Überbewertung des Literarischen durch den Autorenfilm, daß ab Mitte 1913 verstärkt Parallelen zur bildenden Kunst⁶⁵⁶ gezogen wurden und der Regisseur - wie aufgezeigt - in den Mittelpunkt der Theorie, zumindest in der Filmfachpresse, rückte. "Schönheit, aber keine Psychologie!" wurde bald als Parole ausgegeben.⁶⁵⁷ MACK hatte ja das malerische Sehen als eine der notwendigsten Begabungen des Kinoregisieurs hervorgehoben; und auch SAUL sah den guten Regisseur als "Künstler mit Maleraugen"⁶⁵⁸. Der Kunstmaler und Schriftsteller Graf Kuno HARDENBERG konkretisierte die 'malerischen Seiten des Kinos', der Bewegungslichtbildner müsse von den bildenden Künsten lernen, Herrscher des Lichtes zu werden, müsse "die Stimmungen der Natur im Film lichttechnisch nachahmen... in der Beleuchtung zart oder kräftig, deutlich oder undeutlich sein, je nachdem es die dramatische oder lyrische Stimmung des Augenblicks verlangt"⁶⁵⁹. Das Kolorieren von Filmen verurteilte HARDENBERG als abgrundtiefe Geschmacklosigkeit und vertröstete auf den Naturfarbenfilm. Schließlich wies er auf die Disharmonie hin, die ein Film bereite, der einerseits in einer Bühnendekoration mit wackligen und roh gemalten Zimmerdekorationen und andererseits in der herrlichsten Natur oder auf der wirklichen Straße spiele: "Entweder alles in gemalter Theaterdekoration oder alles in einer echten Natur."⁶⁶⁰ Beim Lichtspiel, so ließ sich August Hermann ZEIZ in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" vernehmen, träten ganz neue Prinzipien auf, die durchaus in der Malerei wurzelten: "Lichtspielkunst will das Malerische mit dem Literarischen zu einem neuen künstlerischen Ausdruck verschweißen."⁶⁶¹ Der Kinoregisseur sollte eher eine Schule für Raumkunst und dekorative Malerei, als eine Theaterschule besucht haben.

Über die Beteiligung von Malern an der Filmproduktion gab es 1913 sogar eine 'kleine Controverse' zwischen "Kinematograph" und "Lichtbild-Bühne". "Maler heraus!", hatte TAUDIEN im "Kinematograph" gefordert, doch ging es ihm dabei nicht um Verbesserungen in Ausstattung, Dekor oder Bildgestaltung, sondern um die grundsätzliche Frage, wer berufen sei, "das Drama für die Lichtspielbühne zu schreiben".⁶⁶² Der Maler, antwortete TAUDIEN und begründete diesen überraschenden Vorschlag, jener wisse am besten, wie dasjenige beschaffen sein müsse, was nur durch das Auge das Verständnis des Beschauers finden solle. "Maler sind auch Dichter. Im speziellen Historien- und Genremaler."⁶⁶³ Solche 'Novellenmalerei' müsse man nur "wirklich lebendig" machen, die ganzen Begebenheiten, die dem einzigen vom Maler festgehaltenen Momente vorausgegangen seien, vor den Blicken sich tatsächlich abspielen lassen - "mit dem berühmten Bilde des betreffenden Malers als würdigen Abschluß"⁶⁶⁴, z.B. Pilotys "Thusnelda im Triumphzuge des Germanikus". So entstünde ganz von selbst das wahre Kinodrama als künstlerische Ablösung und weiter fortentwickelte Historienmalerei. So abseitig, wie es scheint, war dieser Gedanke TAUDIENS nun auch wieder nicht, hat doch beispielsweise David Wark Griffith 1914 für The Birth of a Nation eine ganze Reihe von Historiengemälden mit Motiven aus der amerikanischen Geschichte nachgestellt. Auch WAGENER in "Bild und Film" wollte "unter Benutzung guter Gemälde ... die Zeit der vaterländischen Erhebung vor nunmehr hundert Jahren dem Volk"⁶⁶⁵ vor Augen führen. Doch zurück zu TAUDIEN, der noch einige Spitzen gegen die Bühnenaufsteller beim Film loswerden mußte: "Psychologische Entwicklungen, philosophische Probleme oder gar finstere Vererbungstheorien kinematographisch wiedergeben zu wollen, ist einfach Quatsch."⁶⁶⁶ Wohl insbesondere dadurch fühlte sich ein "J. W." provoziert und ließ in einer ausführlichen Erwiderung in der "Lichtbild-Bühne" kein gutes Haar an TAUDIENS Artikel ("sachlich falsch"), versuchte aber auch, ihn argumentativ zu widerlegen: Der vom Historienmaler festgehaltene Moment erscheine diesem nicht als Folge einer Anzahl von Begebenheiten oder

⁶⁵⁵ Ludwig HAMBURGER, Die Dichtung im Film. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 30, 26.7.1913, S. 59.

⁶⁵⁶ Der amerikanische Filmtheoretiker Vachel LINDSAY unterschied 1915 drei wesentliche Filmgenres und benannte sie mit "architecture-in-motion", "painting-in-motion" und "sculpture-in-motion". Vachel LINDSAY, The Art of the Moving Picture, New York 1915/1922, S. 107-178.

⁶⁵⁷ J. G., Kunst und Schönheit im Film, a.a.O.

⁶⁵⁸ Karl SAUL, Regie-Gedanken, a.a.O., S. 10.

⁶⁵⁹ (Kuno) Graf HARDENBERG, Die malerischen Seiten des Kinos. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 21.6.1913, S. 30. (Siehe auch den Bericht über den HARDENBERG-Vortrag von: O. Th. STEIN, Die Dresdener Schriftsteller und das Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 18, 3.5.1913, S. 39).

⁶⁶⁰ Ebenda, S. 31.

⁶⁶¹ August Hermann ZEIZ, Lichtspielkunst und Malerei. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 27, 5.7.1913, S. 31.

⁶⁶² Gust. TAUDIEN, Maler heraus! In: Der Kinematograph, Nr. 348, 27.8.1913.

⁶⁶³ Ebenda.

⁶⁶⁴ Ebenda.

⁶⁶⁵ Clemens WAGENER, Kinematograph und Theaterreform. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3, 1912/13, S. 58.

⁶⁶⁶ Gust. TAUDIEN, Maler heraus!, a.a.O.

Handlungen, vielmehr stehe er ihm als Bild vor Augen, als ein Ganzes und völlig für sich Bestehendes, unabhängig von allem, was vorangegangen sei. "Das Bild aber vermag uns immer nur einen Zustand, einen Ruhepunkt zu vermitteln, niemals jedoch ein Werden."⁶⁶⁷ Deshalb könne eine 'weiter entwickelte Historienmalerei' noch lange kein Dichterwerk sein, wie es doch im Kinodrama gegeben werden solle. TAUDIEN, so J. W., hätte höchstens schließen können, daß der Maler als der gegebene Regisseur des Filmdramas in Betracht käme, weil er besonders berufen sei, zu erkennen, was durch das Bild zum Ausdruck gebracht werden könne. Doch auch hier hatte J. W. Zweifel und setzte dem "Maler heraus!" entgegen: "Dichter heraus, große Darsteller heraus, große Regisseure."⁶⁶⁸ Die zweite Runde des Schlagabtausches zwischen TAUDIEN und J. W. brachte keine neuen Argumente mehr. TAUDIEN reagierte ironisch und ausweichend, zog sich auf weniger angreifbare Wahr- und Plattheiten zurück: "Erst wenn auch die bildenden Künstler zur Mitwirkung bei der Herstellung der Films herangezogen werden, wird man auch von einer Kino-Kunst sprechen können ... Das Theater dem Intellekt, das Kino den Sinnen."⁶⁶⁹ Die Replik von J. W. war eigentlich überflüssig, konnte sie doch keine ernsthaften, sachlichen und kontroversen Anknüpfungspunkte mehr finden; demzufolge bestand sie nur noch aus Lamento und persönlicher Ge-
kränktheit.⁶⁷⁰

Ein weiterer, letzter Bezug zur Malerei in einem Filmfachpresse-Artikel soll hier nicht unerwähnt bleiben. Ein "Spektator" wußte, was er von den "Herren Futuristen, Kubisten und Expressionisten", die "chromgelbe, blaugrüne, graue und violette Gesichter" malten, zu halten hatte: "Die letzten Todeszuckungen einer sterbenden Kunst."⁶⁷¹ Die "Künstlerkunst" (l'art pour l'art) habe "morgen oder übermorgen" ausgelitten, dann werde man sich nach einer anderen Kunst umsehen. "Und diese Kunst ist schon da." Der Film habe seine Kraft bewiesen; er sei "die neue demokratische Kunst, die Kunst des Volkes!"⁶⁷²

b. Globale formästhetische Ansätze

Die formästhetischen Beiträge in der kommerziellen Filmfachpresse beschränkten sich natürlich nicht nur auf Praktikeraussagen und die Behandlung von Einzelfragen, wie Spiel, Regie, Bezug zur Malerei. Einige Autoren unternahmen es, das Wesen des Filmkunstwerks systematisch zu ergründen und die spezifischen Kunst- und Formmittel des Films umfassend zu bestimmen. Dabei sollte von den Fachpresseautoren ein gesteigertes Verständnis der Besonderheiten der filmischen Formeigenschaften - der intimeren Kenntnis der Filmpraxis wegen - erwartet werden können. Die im folgenden referierten Aufsätze weisen eine theoretische Bandbreite auf, die von den recht papierernen Forderungen eines FRANZEN oder SCHÖNFELD bis zur systematischen Zusammenstellung der Formelemente von ULLMANN und LENZ-LEVY reicht.

FRANZEN war wohl eher ein "Literat", der mehr durch Zufall in die Spalten des "Kinematograph" geraten war. Das legt zumindest seine Ausgangsposition nahe, die epische und die dramatische Poesie seien zweifellos ursprünglich für den Zuhörer bestimmt gewesen, das kinematographische Drama laufe schnurstracks der poetischen Entwicklung entgegen: "Nicht mehr soll aus der Seele eines Dramas, wie sie sich in der Sprache äußert, die Handlungsweise der Personen und die Feinfühligkeit der Schauspieler verstanden werden, sondern umgekehrt: wir sollen die Seele, die Worte erraten."⁶⁷³ Ein Wortgläubiger, der das Kinodrama für Pantomime hielt: Nichts sei bei Pantomimen schwerer zu vermeiden als Sentimentalität, die alleinige Rücksichtnahme auf das Gefühl zu Schaden des Verstandes. Den Mangel an geistigem Gehalt suche man mit Musik zu verdecken; schlechte Musik sei die notwendige Ergänzung sentimentaler Poesie. Nach solch kritischer Einleitung kam FRANZEN dann doch auf die positiven Möglichkeiten des Kinos zu sprechen, die er in jenen Spannungsmomenten im Recht sah, die auch auf der Bühne nicht durch Worte, sondern durch Taten gelöst würden: "... hier ist die kinematographische Technik fähig, durch aufregend schnellen Szenenwechsel, durch Ausdehnung des Schauplatzes über beliebig weite Strecken die

⁶⁶⁷ J. W., Wer soll das Kinodrama schreiben? Eine Erwiderung. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 36, 6.9.1913, S. 26.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 39.

⁶⁶⁹ Gustav TAUDIEN, Nochmals: Maler heraus! In: Der Kinematograph, Nr. 353, 1.10.1913.

⁶⁷⁰ J. W., Eine Erwiderung. Offener Brief an Herrn Taudien. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 42, 18.10.1913, S. 40, 45.

⁶⁷¹ SPEKTATOR, Tote und lebende Bilder. In: Der Kinematograph, Nr. 379, 1.4.1914.

⁶⁷² Ebenda.

⁶⁷³ Erich FRANZEN, Kinematographie und Kunst. In: Der Kinematograph, Nr. 286, 19.6.1912.

Möglicherweise ist dieser Aufsatz ein nicht belegter Nachdruck aus einer Kulturzeitschrift; solche Nachdrucke kamen in der Fachpresse häufig vor, wurden aber meist als solche gekennzeichnet.

Gewalt des augenblicklichen Eindrucks unendlich zu vergrößern und rein sinnlich über die eng begrenzte Bühnenperspektive hinauszuführen"⁶⁷⁴. Das Wertvolle der kinematographischen Darstellung sei "die Illusion der örtlich nicht beschränkten Wirklichkeit"⁶⁷⁵. Der Verwertung solcher Filmszenen an passender Stelle auf der Bühne (z.B. der herannahende Wald in "Macbeth") stehe weniger die Zweidimensionalität der Flächenprojektion als das Mißverhältnis zwischen der vollsinnlichen schauspielerischen und der auf dem Film festgehaltenen Darstellung entgegen. FRANZEN nannte dies die "Divergenz des objektiven, in die Materie gebannten Geistes vom unmittelbar wirkenden und intuitiven Geist"⁶⁷⁶. Die gute (bühnen)schauspielerische Leistung sei trotz aller Stilisierung stets improvisatorisch und werde bei jeder Verkörperung neu geboren, die gute kinematographische Leistung dagegen bleibe trotz der Möglichkeit einer Improvisation immer aufs höchste stilisiert und sei ein für alle Mal genau in der Materie fixiert. Der Mime spüre den Unterschied, der Gedanke an die Unwiderruflichkeit jenes allein entscheidenden Augenblicks hemme ihn. Aufgrund dieser Vorbemerkungen formulierte FRANZEN zwei Forderungen, denen das künstlerische Kino-Drama genügen müsse: "1. Klare und großzügig angelegte Handlung, die nicht immer und immer wieder durch Briefe, erläuternde Zwischensätze, eifriges und demonstratives Kopfschütteln eines Darsteller usw. verständlich gemacht werden muß. ... 2. Schauspieler, die künstlerische Kraft genug besitzen, an nichts als ihre Rolle zu denken."⁶⁷⁷ Als vom Inhalt der Handlung her wichtigste Forderung wollte er "alles Lustspielartige" aus dem Kino verbannt wissen, weil ein echtes Charakterlustspiel im Film unmöglich sei und "bloße Situationen- und Situationchenkomik" ins Tingeltangel gehöre. Statt dessen solle man den "Zeit und Raum überspringenden Film" benutzen, "um die Kunst des Unwahrscheinlichen, die Märchenkunst zu pflegen"⁶⁷⁸.

Im April 1913 faßte ULLMANN zwei theoretische Aufsätze, deren erster bereits in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung" erschienen war,⁶⁷⁹ gemeinsam mit einem "Offenen Brief an Herrn Hans Kyser" und zwei eigenen Filmexposés zu der Broschüre "Wege zu einer Filmkunst"⁶⁸⁰ zusammen. Im Vorwort bekannte sich ULLMANN als Gegner einer - durch die Autorenfilme geförderten - "Literarisierung des Filmspiels", erwartete er eine Entwicklung der Filmkunst von innen heraus, "auf Grund der dem Filmspiel eigentümlichen Technik"⁶⁸¹. Auch wenn die Broschüre nur den Zweck gehabt haben sollte, ihren Autor als Drehbuchschreiber ins Geschäft zu bringen (seine beiden Exposés sind wohl dennoch nicht verfilmt worden)⁶⁸², mindert das nicht die Kritikwürdigkeit seiner theoretischen Aussagen. Zu dem "Offenen Brief" an KYSER hatte sich ULLMANN veranlaßt gesehen durch dessen scharfe und grundsätzliche Ablehnung der Anfrage einer Filmfirma, die eigenen literarischen Werke der Kinematographie zur Verfügung zu stellen.⁶⁸³ Daß KYSER die Bezeichnung "Kinodrama" ablehnte, nahm ULLMANN zum Anlaß, "Filmspiel" einzuführen, womit er dem spätestens ab 1919 üblichen "Spielfilm" schon recht nahe kam. "Sie werden nicht bestreiten, daß die Elemente der Regiekunst, graphischer Kunst und mimischer Kunst im Filmspiel gegeben sind."⁶⁸⁴ Es sei eine Kunst, deren Mittel erst gefunden werden wollten, und die Dichter könnten dazu beitragen, indem sie dem 'embryonalen' Moment ihrer Gedichte mehr Aufmerksamkeit schenkten, ihren besonderen künstlerischen Spürsinn, ihr inneres Gesicht einsetzten. Dem Dichter bleibe die Konzeption, er müsse sein Werk nicht bis zu endgültigen Formung austragen.

In seinem Aufsatz "Künstlerische Möglichkeiten des Films" ging ULLMANN allerdings nicht vom Dichter, sondern von der "Natur des Filmbildes" aus und stellte "Richtlinien für die künstlerische Gestaltung des Filmspieles"⁶⁸⁵ auf, gegliedert in fünf Punkte: 1. Flächenwirkung, 2. Schwarz-Weißwirkung, 3. Ausschaltung alles rein Gedanklichen, 4. Steter Wechsel der Erscheinungen, 5. Struktur des Filmspieles. In den ersten drei Punkten erinnert das an ARNHEIMS "Materialtheorie" aus dem Jahre 1932 (Projektion

⁶⁷⁴ Ebenda.

⁶⁷⁵ Ebenda.

⁶⁷⁶ Ebenda.

⁶⁷⁷ Ebenda.

⁶⁷⁸ Ebenda.

⁶⁷⁹ Siehe: Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten des Films. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 8, 22.2.1913, S. 27-28; derselbe, Prinzipielles über Filmdarstellung. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 20, 17.5.1913, S. 37-38.

⁶⁸⁰ Kurt ULLMANN, Wege zu einer Filmkunst, Berlin: Falk 1913, 30 Seiten.

⁶⁸¹ Ebenda, S. 3.

⁶⁸² In LAMPRECHTs Stummfilmverzeichnis wird ULLMANN nicht genannt; es finden sich auch keine annähernd von den Titeln her vergleichbaren Sujets - weder für "Die drei Nordpolforscher" noch für "Der Traum des Aviatikers".

⁶⁸³ Siehe hier, S. 51.

⁶⁸⁴ Kurt ULLMANN, Offener Brief an Herrn Hans Kyser. In: derselbe, Wege zu einer Filmkunst, a.a.O., S. 6.

⁶⁸⁵ Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten des Films. In: derselbe, Wege ..., a.a.O., S. 9.

von Körpern in die Fläche, Wegfall der Farben, Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt)⁶⁸⁶, doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß ULLMANN im Grunde nichts begriffen hat, daß er formästhetisch nicht einmal auf dem Stand von 1913 war. Das Wesen der Lichtbilderwirkung, äußerte er zum ersten Punkt, liege im Flächenhaften und nicht im Plastischen: "Schon die rapide, stets grotesk wirkende Verkleinerung der von der Linse sich entfernenden Gegenstände verbietet Bewegungen, die in die Tiefe des Bildes gehen oder aus ihr herauskommen. Die perspektivischen Möglichkeiten sind nur anzuwenden, wenn ausgedrückt werden soll, daß ein Gegenstand oder eine Bewegung nur mehr nebensächliche Bedeutung für das Hauptthema hat."⁶⁸⁷ ULLMANNs naiv auf den Film übertragene Bühnenästhetik ließ ihn nicht einmal bereits allgemein akzeptierte Filmstandards erkennen: Es habe keinen Zweck, ein Zimmer oder eine Landschaft möglichst naturgetreu vortäuschen zu wollen, denn lediglich die Vorgänge interessierten und nicht die Szenerie. Die Ausdrucksbewegungen des Darstellers müßten, den Wirkungsmöglichkeiten des Bildes angepaßt, "reliefmäßig gestaltet werden", jedoch nicht stilisiert um jeden Preis, sondern "sich selbstredend im Rahmen des Natürlichen halten"⁶⁸⁸. Beim Punkt "Schwarz-Weißwirkung" bestand ULLMANN darauf, man müsse "vornehmlich auf Silhouettenwirkung bedacht sein"⁶⁸⁹, weil ansonsten die Umrisse der Handelnden von den vielgestaltigen Formen der Umwelt verschlungen würden. Zum dritten Punkt, "Aus-schaltung alles rein Gedanklichen und Novellistischen", führte er aus, was im Film nicht zum unmittelbar sinnfälligen Gesichtseindruck werde, wirke überhaupt nicht. "Aus demselben Grunde ist alles, was bloß durch Worte und nicht durch Ausdrucksbewegungen der Darsteller mitgeteilt werden kann, tunlichst zu vermeiden."⁶⁹⁰

In dieser Ablehnung von Zwischenüberschriften und Briefen stimmte ULLMANN mit dem Gros der Stummfilmtheoretiker überein. Dazu einige Beispiele aus den Jahren 1913 und 1914: Jeder im Film müsse so tun, forderte KOMERINER allen Ernstes, als habe er es mit "tauben Analphabeten" zu tun, der Film sei nur für das Auge bestimmt, deshalb müsse er auch ohne jede fremde Hilfe zu verstehen sein.⁶⁹¹ RABIER beklagte "die endlos langen, ermüdenden Zwischentitel moderner Roman-Films"⁶⁹². Diese Häufung von störenden Erklärungen durch das geschriebene Wort sei der Beweis dafür, daß die Kinoindustrie am Rande ihrer Kunst angelangt sei. "Ist das überhaupt noch Kino-Darstellung," so RABIER weiter, "wenn kein Mensch mehr aus ihr klug werden kann, falls nicht das Wort, der Feind des Kinos, dem Film zu Hilfe kommt?"⁶⁹³ EMSCHER verlangte, die "erklärende Schrift" müsse auf ein Minimum reduziert werden und machte den Vorschlag, "ob nicht eine an sich in der Handlung entbehrliche Geste das Wort ersetzen könne"⁶⁹⁴. Jedes 'textliche Zwischenbild' müsse vermieden werden, so HAMBURGER 1913: "Ein Filmsujet, welches zur Aufklärung der Handlung zu 'Untertexten' greift, wird nie Anspruch auf reine Kunst machen können."⁶⁹⁵ Auch wenn sie noch so wirksam seien, zog HAMBURGER 1914 gegen die Zwischentitel zu Felde, sie bedeuteten für die Gesamtinteressen der Kinematographie keinen Erfolg und keinen Fortschritt: "Die Zwischentexte stempeln das Filmkunstwerk zu einem Surrogat - zu einer Kunstfälschung; zu einem Zwittergebilde"⁶⁹⁶. Versöhnlicher gab sich KOEBNER, die Wichtigkeit der "erklärenden Worte" werde im allgemeinen unterschätzt; eine "Überschrift" in einem Drama-Film, die die Leute zum Lachen zwingt, werfe unweigerlich die ganze Stimmung um; "das Publikum müßte die Film-Autoren zu sorgfältigerer Behandlung der Überschriften energisch anhalten."⁶⁹⁷ Der titelfeindliche Konsens der Theorie blieb nicht ohne Auswirkung auf die Filmpraxis. In einer Anzeige der "Vitascope" für den Lindau/Bassermann-Film Der letzte Tag wurde mit der Titellosigkeit geworben: "Vom ersten Tage an, da Paul Lindau anfing, sich für die Kinematographie zu interessieren, war es sein Bestreben, erklärende Zwischentitel zu vermeiden. Es ist ihm gelungen, in Der letzte Tag einen Film zu schaffen, in dem keine Situation unverstanden bleibt, und dennoch enthält der Film nicht einen einzigen Zwischentitel. Zwei Briefe, die während der Zeit, in der die Handlung sich vor uns abspielt, gezeigt werden, sind zum

⁶⁸⁶ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, S. 24-50.

⁶⁸⁷ Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten ..., a.a.O., S. 9.

⁶⁸⁸ Ebenda, S. 10.

⁶⁸⁹ Ebenda.

⁶⁹⁰ Ebenda, S. 11.

⁶⁹¹ Ludwig KOMERINER, Die Verständlichkeit des Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 4.10.1913, S. 33.

⁶⁹² Alcofribas RABIER, Filmdarstellung und Roman. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 26, 28.6.1913, S. 53.

⁶⁹³ Ebenda. (Hervorhebung durch den Verfasser).

⁶⁹⁴ Horst EMSCHER, Die erklärende Geste, a.a.O., S. 80.

⁶⁹⁵ Ludwig HAMBURGER, Die Dichtung im Film, a.a.O., S. 59.

⁶⁹⁶ Ludwig HAMBURGER, Das Lustspiel in der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 391, 24.6.1914.

⁶⁹⁷ F. W. KOEBNER, Film-Überschriften. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 39, 27.9.1913, S. 63.

Verständnis notwendig, sonst kein weiteres Wort."⁶⁹⁸ Der Adolf Paul/Alexander Moissi-Film Das schwarze Los trug den Untertitel: "Eine titellose Commedia dell'arte".⁶⁹⁹ KOMERINER erhoffte sich Fortschritte durch den Verzicht auf Zwischentitel: "Eine gewisse Geradlinigkeit, eine größere Natürlichkeit und eine psychologisch folgerichtige Entwicklung des Dramas - Dinge, die dem bisherigen Kinodrama in den meisten Fällen fehlen - werden zu einem nicht zu umgehenden Gebot für den Verfasser werden"⁷⁰⁰. Und auch damit wurde bald geworben, wie eine Anzeige für Lulu, die Löwentänzerin zeigt, in der es hieß: "Logischer Verlauf einer pointenreichen Handlung."⁷⁰¹

Doch wieder zurück zu ULLMANN, der seinen vierten Punkt begründete, weil also Worte nicht zur Verfügung stünden, müsse der Eindruck lebendiger Bewegung durch das Tempo der Darstellung ersetzt werden: "Um eine solche unentbehrliche Lebendigkeit aufrecht zu erhalten, ist für möglichst raschen Wechsel der Erscheinungen zu sorgen."⁷⁰² Die Vermutung geht jedoch in die Irre, ULLMANN habe hier ansatzweise die Bedeutung der Montage erkannt. Wenn er davon schreibt, dieselbe Figur dürfe immer nur ganz kurze Zeit auf der Bildfläche verweilen, auf ein stetes Auf und Ab, eine rhythmische Kontinuität im Kommen und Gehen der Personen sei zu achten, so wird deutlich, daß er sich nur auf den Darsteller bezog. Auch THIELEMANN vertrat zur selben Zeit diese Theorie: "Da dem Kinodrama das Wort fehlt, ist die ununterbrochene Veränderung im Raume und das fortwährende Bewegen der Schauspieler die erste und wichtigste Bedingung."⁷⁰³ Die Unsinnigkeit solcher allzu schematischen Betrachtungsweise erweist sich besonders deutlich bei ULLMANNs kurioser Überspitzung: "Nur möglichst viele Figuren, die in möglichst kurzer Zeit am Zuschauer vorüberziehen, können den Eindruck lebendigen Geschehens hervorrufen."⁷⁰⁴ ULLMANN machte dieses 'möglichst-viel-in-möglichst-kurzer-Zeit' zum Ausgangspunkt, zur "technischen Grundlage" des zweiten theoretischen Artikels seiner Broschüre - "Prinzipielles über Filmdarstellung" - und leitete daraus die Forderung nach "Ausdrucks-Continuität" und "Ausdrucks-Auslese" ab: Es müsse "die Fähigkeit vorhanden sein, einen bestimmten Ausdruck eine bestimmte Zeitlang festzuhalten und ferner einen solchen zu wählen, der von den vielen in Betracht kommenden die stärkste Wirkung ergibt."⁷⁰⁵ Die weitere "eigentlich filmmäßige" Grundforderung sei der "Übergang von einem Ausdruck zum andern"⁷⁰⁶. ULLMANN hatte sich offenbar durch das mechanische Reproduktionsinstrument des Kinematographen zu einer mechanistischen Sicht des Kinoschauspielers anregen lassen: "Der Darsteller muß genau wissen, welchen Ausdruck diese oder jene Muskelkonstellation erzeugt, diese oder jene Geste vermittelt."⁷⁰⁷ Der echte Bühnendarsteller 'erlebe', der Kinodarsteller hingegen 'illustriere', begleite das Darzustellende mit Ausdrucksbewegungen. Andererseits erinnert es schon fast an Béla BALÁZS, der in den zwanziger Jahren an Asta Nielsen und Lillian Gish das "Tempo der Gefühle", die "Epik der Empfindungen", die "Gefühlsakkorde" bewunderte,⁷⁰⁸ wenn ULLMANN besonders betont: "In der Fähigkeit des Ausdruckswechsels und Übergangs, vor allem aber in der Art, aufeinanderfolgende Ausdrucksbewegungen einander gegenüberzustellen, die eine der anderen gegenüber mehr oder weniger zu akzentuieren, liegt der Brennpunkt filmmäßiger Wirkung."⁷⁰⁹ Zum Abschluß seines Beitrags über "Filmdarstellung" empfahl ULLMANN, was Filmregisseur HOFER⁷¹⁰ längst praktizierte - die musikalische Unterstützung der Darsteller bei der Aufnahme.

Beim fünften und letzten Punkt seiner Formtheorie, die "Struktur des Filmspiels" betreffend, war ULLMANN der Ansicht, die Elemente des Theaterdramas, "Exposition, Spannung und Entspannung", ließen sich für den Aufbau des kinematographischen Dramas nicht verwenden. Der Zuschauer werde unvorbereitet vor die handelnden Personen gestellt, die ihm nach Anlage und Charakter vollständig unbekannt

⁶⁹⁸ Lichtbild-Bühne, Nr. 27, 5.7.1913, S. 21.

⁶⁹⁹ Siehe: Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1913-1914, a.a.O., S. 50.

⁷⁰⁰ L(udwig) KOMERINER, Die Verständlichkeit ..., a.a.O., S. 36.

⁷⁰¹ Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914.

⁷⁰² Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten ..., a.a.O., S. 11.

⁷⁰³ Walter THIELEMANN, Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Der Kinematograph, Nr. 321, 19.2.1913.

⁷⁰⁴ Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten ..., a.a.O., S. 11.

⁷⁰⁵ Kurt ULLMANN, Prinzipielles über Filmdarstellung. In: derselbe, Wege zu einer Filmkunst, a.a.O., S. 27.

⁷⁰⁶ Ebenda, S. 28.

⁷⁰⁷ Ebenda.

⁷⁰⁸ Siehe: Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 78-80.

⁷⁰⁹ Kurt ULLMANN, Prinzipielles ..., a.a.O., S. 29.

⁷¹⁰ Siehe hier, S. 72.

seien. "Eine natürliche Folge dieser eigenartigen Verhältnisse ist die Beschränkung auf Schauer- und Überraschungswirkungen rein äußerlicher Art."⁷¹¹

Trotz der zuvor geäußerten Überzeugung, beim Film müsse alles rein Gedankliche ausgeschaltet sein, wollte ULLMANN dennoch nicht ganz auf "seelische Vertiefung", also auf das Wort verzichten. Zwischentitel hatte er ja entschieden zurückgewiesen, statt dessen schlug er als Ersatz vor - das Grammophon, das benutzt werden solle, um in Form einer kurzen Erklärung an Stelle der dramatischen Exposition das nötige über Milieu, Eigenschaften und Verhältnisse der handelnden Personen vorzuschicken. "Die Erzählung selbst wird soweit geführt, bis der lichtbildnerisch fruchtbare Moment gekommen ist. Hier erst kommt der Film an die Reihe. Er führt in Bildern die natürliche Konsequenz jener eigenartigen Konstellation vor, die wir in der Vorerzählung kennengelernt haben."⁷¹² ULLMANN plädierte damit gewissermaßen für das fehlende Glied zwischen dem leibhaftigen Erklärer des Kintopps und dem Tonfilm: Immer wenn das gedankliche Element etwas mehr in den Vordergrund trete, müsse notwendigerweise etwas eingeschaltet (sic!) werden, was zu den unzähligen Möglichkeiten spannungslösenden Geschehens hinüberleite. "Ein Mittelding zwischen Tragödienchor der Alten und mittelalterlichem Kasperl, soll es eine Brücke vom Film zum Publikum schlagen."⁷¹³ - Aus der Filmgeschichte ist dem Verfasser kein Beispiel bekannt, bei dem ULLMANNs Grammophon-Einführung realisiert worden wäre. "Tonbilder" sind damit nicht vergleichbar, denn dabei handelte es sich um eigenständige kurze Stücke, meist Operettenlieder oder Opernarien, die nach der Plattenaufnahme gemimt wurden.

ULLMANN bestätigte und ergänzte sein formtheoretisches Credo mit einer "Entgegnung" auf den bereits behandelten Aufsatz des Filmregisseurs OBERLÄNDER⁷¹⁴ in der "Ersten Internationalen Film-Zeitung". Als noch zu sehr von der Bühne beeinflusst erschien ULLMANN vor allem OBERLÄNDERs Forderung an den Kinoschauspieler nach einem 'langsamen An- und Ausklingen des Gefühls'. Gerade das von OBERLÄNDER beklagte "Vorüberjagen" sei eine der technischen Grundbedingungen des Films. Nicht in der "Kleinmalerei", sondern im "Reich der unbegrenzten Möglichkeiten impressionistischer Wirkungen" liege das fruchtbare Feld des Kinos, gerade "im Andeuten von Vorstellungen und Empfindungen, wie wir sie ja auch bei den bildenden Künstlern der Moderne beobachten können"⁷¹⁵. Es sei ein Irrtum, die möglichst genaue Beschreibung eines Gefühls im Filmspiel geben zu wollen: "Nicht die Empfindung, sondern ihren Reflex kann man filmmäßig zur Erscheinung bringen, ebenso wie im Lichtbilde (genau wie im Werke des bildenden Künstlers und in der künstlerischen Photographie) nicht Wirklichkeit vorgetäuscht werden kann, sondern immer nur ihr Abglanz."⁷¹⁶ Den offenkundigen Widerspruch in seiner Theorie zwischen der Betonung des 'Ausdruckswechsels' als besonders filmmäßig und dem Verzicht auf die genaue Ausführung von Gefühlen hat ULLMANN nicht erkannt.

ULLMANNs Forderung an den Kinoschauspieler nach 'Ausdruckswechsel' erhält ihren Sinn erst durch die Großaufnahme, die jedoch von den meisten Vorkriegstheoretikern abgelehnt wurde. Einer der ganz Wenigen, die die Großaufnahme positiv bewerteten, war FUHRMANN, der in der "Lichtbild-Bühne" im September 1913 einige 'bemerkenswerte Eigentümlichkeiten der Filmdarstellung' beschrieb. Die landschaftlichen Schönheiten und den 'unbeschränkten' Szenenwechsel - "daß wir an drei Orten der verzwickten Handlung fast zu gleicher Zeit sein können"⁷¹⁷ - hatten auch viele andere hervorgehoben. FUHRMANN dagegen sah nicht nur die "unerhörte Vergrößerung der Hände", durch die die Handbewegung, mit der ein Ring gestohlen werde, ganz deutlich zu sehen sei; er nahm überdies ein zentrales Argument von BALÁZS um ein Jahrzehnt vorweg,⁷¹⁸ sogar in bezug auf die beispielgebende Protagonistin Asta Nielsen: "Die beliebig mögliche Vergrößerung des Bildes gestattet die subtile Nahebringung der seelischen Vorgänge, soweit sie durch die Gesichtszüge der Darsteller ausgedrückt werden können. Wenn die Asta Nielsen, die darin groß ist, uns die unendlich reiche Skala ihrer Empfindungen darzulegen hat, (z.B. während sie einen Brief schreibt oder liest) wird das Bild ihres Antlitzes vielfach vergrößert vorge-

⁷¹¹ Kurt ULLMANN, Künstlerische Möglichkeiten ..., a.a.O., S. 12.

⁷¹² Ebenda.

⁷¹³ Ebenda, S. 13.

⁷¹⁴ Siehe hier, S. 72f.

⁷¹⁵ Kurt ULLMANN, Die Furcht vor der Langeweile. Eine Entgegnung. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 18, 3.5.1913, S. 22.

⁷¹⁶ Ebenda.

⁷¹⁷ Georg FUHRMANN, Filmzauber. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 13.9.1913, S. 16.

⁷¹⁸ Siehe: Béla BALÁZS, a.a.O., S. 82.

führt, damit uns nichts in diesem unglaublich beweglichen und ausdrucksvollen Gesicht entgeht. Der Dichter, der diese Empfindungen in Worte fassen wollte, würde lange Tiraden vom Stapel lassen müssen, deren Rezitation viele Unmöglichkeiten (Monologe, Selbstgespräche 'abseits' usw.) nötig machten."⁷¹⁹ FUHRMANN bewunderte auch die Darstellung von Träumen oder Erinnerungen durch die Techniken der Mehrfachbelichtung: ein Teil des Szenenbildes verschwinde "und es vermischt sich die gegenwärtige und die gedachte Situation sehr naturgetreu ineinander und ist im Augenblick wieder verschwunden"⁷²⁰. Geistererscheinungen bringe der Film mit 'grausiger Anschaulichkeit' und die Illusion, mit Schiff, Flugmaschine oder Eisenbahnzug zu fahren, könne auf der Bühne nie so glaubwürdig gemacht werden. "Die prachtvollen Darstellungen rasend dahinstürmender Pferde oder Automobile sind direkt ein Genuß in den amerikanischen Wildwestfilms."⁷²¹ Eingangs hatte FUHRMANN bereits den Unterhaltungsaspekt betont und als besondere Werte der 'stummen Bühne' Ausstattung, Naturwahrheit, pikante oder interessante Situationen genannt: "Handlung, Handlung, spannendste Handlung ist allerdings die Seele des Films."⁷²²

Im Juni 1913 hatte Max SCHÖNFELD den Kinodrama-Gegnern Konrad LANGE, Paul ERNST und Adolf SELLMANN entgegnet, bei der Kinodramatik habe man es "mit einer ganz eigenartigen und völlig neuen Kunst zu tun"⁷²³. Einige Monate später machte er sich daran, dies auch theoretisch zu beweisen, indem er - wiederum im "Kinematograph" - die Forderungen zu klären trachtete, die ein Filmdrama als 'wirkliches Kunstwerk' erfüllen müsse. Über die "Technik" des Kinodramas, über Darstellung und Stoffe hatte er nachgedacht, blieb jedoch theatralischen Vorstellungen noch so stark verhaftet, daß er sich gegen Großaufnahme und häufigen Szenenwechsel aussprach und maßgebende Definitionen aus Gustav FREYTAGS "Technik des Dramas"⁷²⁴ entnahm. SCHÖNFELD war wohl, wie ULLMANN und etliche andere der frühen Theoretiker, ein Bühnenautor oder -dramaturg, der es mit dem Film versuchte;⁷²⁵ dies legen auch seine einleitenden Bemerkungen über das Filmmanuskript und dessen Verfasser nahe: Die Kunst, ein Drama zu schreiben, kann, wie jede wahre Kunst, nicht gelehrt oder gelernt werden, sondern sie muß gleichsam angeboren sein."⁷²⁶ Das Manuskript eines Filmdramas müsse vor allem klar und übersichtlich abgefaßt und Szene für Szene sorgfältig ausgearbeitet sein; die Filmfabriken wünschten zwar ein möglichst im Telegrammstil gehaltenes Manuskript, dies sei jedoch - empört sich der Drehbuchautor SCHÖNFELD - in den meisten Fällen einfach unmöglich: "Denn der Autor muß unbedingt die einzelnen Szenen, namentlich die großen und wirksamsten seines Dramas eingehend schildern und vielfach auch noch Winke für die Regie hinzufügen, damit der Regisseur imstande ist, sich an der Hand des Manuskriptes ein anschauliches Bild von dem dramatischen Aufbau wie auch von der psychologischen Entwicklung der Handlung zu machen, und außerdem eine klare Vorstellung von den Charakteren der Hauptpersonen gewinnt."⁷²⁷

SCHÖNFELD gliederte die "Technik des Filmdramas" in den "äußeren" und den "inneren" Aufbau der Handlung. Beim äußeren Bau müsse alles vermieden werden, was illusionsstörend wirken könne, in erster Linie der allzuhäufige Szenenwechsel: "Letzterer bedingt nämlich eine derartig rasche Abwicklung der einzelnen, oft sogar der wichtigsten Szenen, daß die Zuschauer vielfach kaum im Stande sind, dem Gang der Handlung zu folgen."⁷²⁸ Deshalb sollten alle 'überflüssigen' Szenen fortfallen, z.B. wenn gezeigt werde, wie eine Person aus einem Haus trete, in ein Auto steige, dieses im nächsten Bild wieder verlasse und in der Tür eines anderen Hauses verschwinde. Solche überleitenden Szenen nannte BALÁZS 1924 "Passagen" und sah in ihnen "das lyrische Element des Films"⁷²⁹, beispielsweise im einsamen Kommen und Gehen des Helden vor oder nach der großen Szene, das vorbereitende Spannung und seelisches Ergebnis zeigen könne. SCHÖNFELD galten nicht nur die Passagen als überflüssig, sondern auch die "zahlreich

⁷¹⁹ Georg FUHRMANN, a.a.O., S. 16.

⁷²⁰ Ebenda.

⁷²¹ Ebenda.

⁷²² Ebenda, S. 14.

⁷²³ Max SCHÖNFELD, Bühnendrama und Kinodrama. In: Der Kinematograph, Nr. 336, 4.6.1913.

⁷²⁴ Siehe: Gustav FREYTAG, Die Technik des Dramas, Leipzig 1863 (Stuttgart 1983, nach der 5. Auflage 1886).

⁷²⁵ "So hatte ich z.B. (ohne mich damit rühmen zu wollen) vor längerer Zeit den bekannten Roman 'Quo vadis?' für den Film bearbeitet und das Manuskript den namhaftesten deutschen Fabriken angeboten". Max SCHÖNFELD, Probleme der Kinodramatik. In: Der Kinematograph, Nr. 351, 17.9.1913. (In LAMPRECHTS Stummfilm-Verzeichnis wird Max SCHÖNFELD allerdings nicht aufgeführt).

⁷²⁶ Max SCHÖNFELD, Probleme der Kinodramatik, a.a.O.

⁷²⁷ Ebenda.

⁷²⁸ Ebenda.

⁷²⁹ Siehe: Béla BALÁZS, a.a.O., S. 119-120.

eingeflickten Erläuterungen" und die "Einschiebung von sichtbaren Brieffexten": "Fort mit allem, was überflüssig ist und den Genuß des Anschauens beeinträchtigt!"⁷³⁰ Szenen allerdings, die zum klaren Verständnis nötig seien oder zur Erhöhung einer bestimmten künstlerischen Wirkung dienten, dürften selbstverständlich nicht fehlen. Der Verlauf der Handlung müsse aus den vorgeführten Szenen lückenlos ersichtlich sein, "zumal man an die Intelligenz und das Auffassungsvermögen der Zuschauer keine allzu hohen Anforderungen stellen darf"⁷³¹.

Für den inneren, den "dramatischen" Aufbau der Handlung sei in der Hauptsache "Einfachheit und Natürlichkeit" zu empfehlen: "Auf dem Film soll sich alles so abspielen, wie im wirklichen Leben."⁷³² Die Spannung dürfe in einem Drama, das ein Kunstwerk genannt werden wolle, nicht durch packende äußere Ereignisse, sondern müsse durch eine kunstvoll verknüpfte und dramatisch gesteigerte Handlung bewirkt werden. Auch für den Filmdichter gelte Gustav FREYTAGs Grundsatz, daß das 'höchste Dramatische im Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur Tat' bestehe. Psychologische Entwicklung und innere Wahrscheinlichkeit seien die Haupterfordernisse, die Handlung müsse in allen ihren Teilen aus den Charakteren der Hauptpersonen folgerichtig hergeleitet und gleichzeitig durch eine stete Steigerung das Interesse der Zuschauer ununterbrochen wachgehalten werden. Alles müsse sich mit zwingender Notwendigkeit abspielen, nichts dürfe sich widersprechen; Überraschungen, Zufälle und außergewöhnliche Naturereignisse seien daher nach Möglichkeit auszuschalten. "Da jedes Drama einen Konflikt darstellen und sich alles um diesen Konflikt drehen soll, muß die Handlung ferner möglichst einheitlich sein; von Nebenhandlungen (Episoden) darf nur in den seltensten Fällen und in beschränktem Umfange Gebrauch gemacht werden."⁷³³ Wie das Theaterdrama (nach FREYTAG) sollte also nach SCHÖNFELD das Kinodrama die Anforderungen nach strenger Konsequenz in der Handlung und nach glaubwürdigen Charakteren erfüllen. Jene Filmdramen, "die lediglich auf äußere Effekte abzielen und daher die mannigfachsten Unwahrscheinlichkeiten enthalten"⁷³⁴, könnten niemals Kunstwerke werden.

Die Probleme der "Darstellung" unterteilte SCHÖNFELD in "äußere Regie" oder Inszenierung und "innere Regie" der Besetzung der Rollen und des Zusammenspiels. Auch hier gelingt es ihm nur selten, sich von Theaterkonventionen fernzuhalten. Eine Hauptaufgabe der Inszenierung sei es, durch das richtige Milieu den wahren Rahmen für die dramaturgischen Vorgänge zu schaffen. Hier seien Anschaulichkeit und Einheitlichkeit geboten; jede Übertreibung (z.B. luxuriöse Dekoration) müsse grundsätzlich vermieden werden, um das Interesse des Zuschauers nicht auf diese Äußerlichkeit und vom Gang der Handlung abzulenken. "Ferner wirkt es immer unschön, wenn die handelnden Personen auf dem Bilde unverhältnismäßig groß erscheinen"⁷³⁵, formulierte SCHÖNFELD seine Ablehnung der Großaufnahme. Besonders bei offenen Landschaften und großen Interieurs müsse man dafür sorgen, daß die Darsteller sich während des Spiels nicht allzusehr dem Apparat näherten. Bei der Aufnahme sei die richtige Lichtverteilung ein wichtiger Faktor; möglichst weiches und zerstreutes Licht sei zu verwenden, damit Ausdruck und Mienspiel naturgetreu auf den Film übertragen würden.

In der Frage der Rollenbesetzung, und damit der inneren Regie, postulierte SCHÖNFELD, daß darauf geachtet werden müsse, "ob der in Aussicht genommene Bühnenkünstler, speziell in seinem Äußeren, allen Anforderungen, die der Film an ihn stellt, in jeder Hinsicht gewachsen ist"⁷³⁶. Für jede Rolle müsse ein Künstler herangezogen werden, der seiner ganzen individuellen Veranlagung nach befähigt sei, den fraglichen Charakter in erschöpfender Weise darzustellen. Es sei durchaus verkehrt, einem beim Publikum beliebten 'Kinostern' unabhängig von dessen persönlichen Fähigkeiten jedwede Rolle zu übertragen. Die Regeln, die SCHÖNFELD für das "Zusammenspiel" der Schauspieler gab, zeigen noch einmal besonders deutlich, wie sehr er in Bühnenkategorien dachte, zeigen, daß auch seine Raumvorstellungen der Bühne entsprachen: "Tritt eine größere Anzahl von Personen auf, so hat die Gruppierung, da die Bildfläche verhältnismäßig klein ist, in der Weise zu erfolgen, daß bei dem Zuschauer nicht der Eindruck des Gedrängtheits erweckt wird."⁷³⁷ Der Abstand zwischen den Darstellern dürfe andererseits auch nicht allzu groß

⁷³⁰ Max SCHÖNFELD, Probleme der Kinodramatik, a.a.O.

⁷³¹ Ebenda.

⁷³² Ebenda.

⁷³³ Ebenda.

⁷³⁴ Ebenda.

⁷³⁵ Ebenda.

⁷³⁶ Ebenda.

⁷³⁷ Ebenda.

sein, besonders dürfe nicht eine Person im Vordergrund und die andere zu weit im Hintergrund agieren, da sonst "ein zu starker Kontrast" entstünde. Der Film bedinge eine Reform der Schauspielkunst, verlange einen ganz neuen und nur ihm eigentümlichen Stil in der Darstellung, setzte SCHÖNFELD fort und monierte zu Recht als mimischen Grundfehler der meisten Kinoschauspieler das allzu starke Auftragen und Unterstreichen: "Andauerndes Rollen mit den Augen, übermäßiges Verzerren der Gesichtszüge, ständiges Auf- und Abwogen des Busens, zu heftiges Ineinanderkrampfen der Finger, alles das ist unkünstlerisch und in hohem Grade unästhetisch."⁷³⁸ Die große und zweifellos schwierige Kunst des Kino-Mimen bestehe darin, "daß er alle, auch die leisesten Regungen der Seele sich auf seinem Antlitz widerspiegeln läßt, ohne zu übertreiben und dadurch unnatürlich zu wirken"⁷³⁹. Um in der Filmschauspielkunst Hervorragendes leisten zu können, müsse zum Talent eine durch lange und intensive Betätigung erworbene Routine kommen. SCHÖNFELD hielt es deshalb für ausgeschlossen, daß ein Künstler schon bei seinem ersten Auftreten auf der Filmbühne etwas wirklich Bedeutendes leisten könne. Der wahre 'Kainz' und die wahre 'Duse' des Films - widersprach er allen Asta-Nielsen-Verehrern - seien bis jetzt noch nicht entdeckt. Die zum Abschluß seines Aufsatzes erörterte Frage, welche Stoffe wohl die für das Filmdrama geeignetsten seien, machte SCHÖNFELD von Formerwägungen abhängig: Wegen des Wegfalls der Dekoration und weil es der größte Vorteil des Kinos gegenüber der Bühne sei, werde immer der Stoff der beste sein, der es gestatte, "eine möglichst große Anzahl von Szenen in die freie Natur zu verlegen"⁷⁴⁰.

c. Wesen des Lichtspiels: Paul LENZ-LEVY (1913)

Den umfassendsten formtheoretischen Versuch in der kommerziellen Filmfachpresse legte im Oktober und November 1913 der Ingenieur und frühere "Lichtbild-Bühne"-Herausgeber Paul LENZ-LEVY (er unterzeichnete diesmal nur mit LENZ) mit einer Serie von Aufsätzen vor, die unter dem Titel "Das Wesen des Lichtspiels" in fünf aufeinanderfolgenden Nummern des "Kinematograph" veröffentlicht wurden.⁷⁴¹ LENZ-LEVY hatte schon mehrfach publizistische Initiativen zur Förderung der Filmkunst unternommen: Im Februar 1909 zitierte er in der "Lichtbild-Bühne" seitenlange Passagen aus Schillers "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet", um den "ursächlichen Zusammenhang von Schauspiel-Bühne und Lichtbild-Bühne" zu beweisen⁷⁴²; von September bis November 1909 konnte er sein Vorhaben regelmäßiger "Kino-Kritik" in der "Lichtbild-Bühne" durchführen, der erste Versuch ernsthafter Filmkritik im deutschen Sprachraum⁷⁴³; im Januar 1910 rügte er im "Kinematograph" verfälschende Klassikerverfilmungen, was ihm Ärger und Widerspruch in anderen Organen der Filmfachpresse einbrachte⁷⁴⁴.

Sein neuestes Unterfangen nannte LENZ-LEVY eine "anatomische Zergliederung des Lichtspiels"⁷⁴⁵. Eingangs setzte er sich von jenen Literaten ab, die die Ausdrucksmittel des Lichtspiels aus Liebe bzw. aus Haß "ebenso maßlos über- wie unterschätzten"⁷⁴⁶. Technische Unsauberkeiten und 'wirtschaftliche Ungezogenheiten' solle man nicht dem inneren Wesen des Lichtspiels ins Schuldkonto buchen. Bei seinen Ausführungen gehe er deshalb, um zu einem endgültigen Bild zu kommen, nicht nur von poetischen, sondern auch von technischen und wirtschaftlichen Gesichtspunkten aus. Für einen langjährigen Fachpresseautor war LENZ-LEVY jedoch erstaunlich literaturorientiert. Seine Entschlossenheit, den literarischen Kunstanspruch des Lichtspiels durchzusetzen - ein typisches Mißverständnis des Autorenfilmjahres 1913 -, zeigt sich auch darin, daß er Kriterien und Definitionen von Aristoteles und aus Goethes "Wilhelm Meister" bezog, daß er mehrfach den "Faust", Schiller und Shakespeare zitierte und paraphrasierte.

Doch zunächst wandte sich LENZ-LEVY im ersten Teil seiner Serie kurz und knapp der "Physiologie" der kinematographischen Wahrnehmung und der "Mechanik", der Funktionsweise von Aufnahme- und Projektionsapparat zu. Der zweite bis fünfte Teil war dann ausschließlich der "Dramaturgie und Technik"

⁷³⁸ Ebenda.

⁷³⁹ Ebenda.

⁷⁴⁰ Ebenda.

⁷⁴¹ In: Der Kinematograph, Nr. 354, 8.10.1913, bis Nr. 358, 5.11.1913.

⁷⁴² Siehe hier, S. 65.

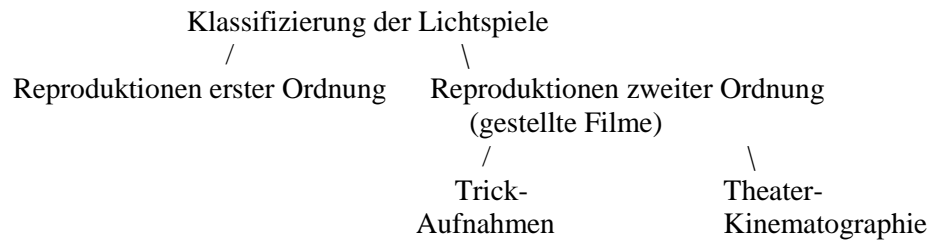
⁷⁴³ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 37-40.

⁷⁴⁴ Siehe hier, S. 68.

⁷⁴⁵ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (5). In: Der Kinematograph, Nr. 358, 5.11.1913.

⁷⁴⁶ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (1). In: Der Kinematograph, Nr. 354, 8.10.1913.

des Lichtspiels - auch LENZ-LEVY vermied wohlweislich das Wort "Kinodrama" - gewidmet. LENZ-LEVY bot die folgende "Klassifizierung der Lichtspiele" an - hier der Übersichtlichkeit halber in einem Schema zusammengefaßt:



Der Begriff der "Reproduktion" erschien LENZ-LEVY wohl dermaßen selbstverständlich, daß er ihn mit keinem Wort näher erläuterte. Immerhin beinhaltet dieser Begriff den grundlegenden Unterschied zwischen Weltbild und Filmbild - einem Problem, dem ARNHEIM später viele Seiten widmen sollte. Kinematographische Reproduktionen erster Ordnung, nach LENZ-LEVY, suchen "serienphotographisch die unmittelbaren, unveränderten Formen der Außenwelt wiederzugeben"⁷⁴⁷, während kinematographische Reproduktionen zweiter Ordnung "die Reproduktionen nicht ursprünglich vorhandener, sondern (nach einer konzipierten Idee) erst künstlich geschaffener Vorgänge darstellen"⁷⁴⁸. Diese Reproduktionen zweiter Ordnung, die der kinematographische Sprachgebrauch 'gestellte Films' nenne, könne man wiederum in zwei Untergruppen trennen: Erstens, die Trick-Aufnahmen, jene einzigartigen, individuell kinematographischen Lichtspielereien, die ihre oft verblüffende Wirkung dem physiologischen Vorgang der optischen Täuschung verdanken, weswegen man sie als "physiologische Phänomene" bezeichnen könne. "Die zweite, umfangreichere Gruppe schließlich bildet die eigentliche 'Theater-Kinematographie', die ihren Glanz von der Zusammenwirkung fremder Künste, der Poesie, der dekorativen, der choreographischen und der mimischen Schauspielkunst in allen ihren Schattierungen, vom grob Burlesken bis hinauf zum hohen Tragödienstil erborgt und so gleichsam ein Ragout von anderer Künste Schmaus mit kinematographischer Eigenart durchwürzend, eine maschinelle Imitation der Bühne, ein mehr oder weniger schmackhaftes Theater-Surrogat aufischt."⁷⁴⁹ Kein Zweifel, LENZ-LEVY sah den Spielfilm eindeutig als Erben des Theaters.

Es ist recht verwirrend, daß LENZ-LEVY den Begriff "Lichtspiel" auch für die Naturaufnahmen, die Reproduktionen erster Ordnung, gebrauchte, ihn damit als Synonym für den kaum strittigen Begriff "Kinematographie" einsetzte, statt ihn anstelle der mit Recht sehr umstrittenen Bezeichnung "Kinodrama" zu verwenden. An Erscheinungsformen der Reproduktionen erster Ordnung zählte er auf: Reine Landschaftsaufnahmen; Bilder aus dem Völker-, Tier- und Pflanzenleben; naturgetreue Fixierungen mehr oder minder bedeutender Begebnisse des täglichen Lebens; die Wirklichkeit vollendet vortäuschende Reproduktionen wissenschaftlicher, technischer, industrieller und artistischer Arbeitsvorgänge. "Obwohl in letzter Linie hier nur ein Abklatsch der Natur vorliegt, verlangt doch die Rücksicht auf den theatermäßigen Rahmen der späteren Vorführung auf der Lichtbildbühne die Befolgung gewisser technischer und dramaturgischer Regeln bei der Herstellung des Bildes."⁷⁵⁰ Über die Kenntnis der allgemeinen Gesetze der Photographentechnik (Belichtung, Lichtwirkung) hinaus, sei ein künstlerisch geschultes Auge unerläßlich, das die "günstigsten Gesichtswinkel einer Landschaft" zu erspähen wisse; bei der Aufnahme wichtiger Zeitereignisse sei ein hohes Maß von Geistesgegenwart gefordert: "rasche Entschlußkraft in der Fixierung gerade der Kernpunkte flüchtigster Erscheinungen"⁷⁵¹; schließlich dürften in der Wahl des Bildfeldes und abwechslungsreicher Bildausschnitte gewisse Kunstkniffe nicht fehlen. Das "Phänomen der virtuellen Plastik", der lebensgetreuen Wahrnehmung von Tiefen-Unterschieden, stelle sich bei Landschaftsaufnahmen dann ein, wenn sie von beweglicher Stelle aus unter Festhaltung eines gehörig entfernten Punktes im Hintergrund erfolgten. Als Grundregel der Aufnahmetechnik nannte LENZ-LEVY, die Objektiv-Achse solle möglichst im Winkel von 45 Grad zum Aufnahmeobjekt stehen, denn reine

⁷⁴⁷ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (2). In: Der Kinematograph, Nr. 355, 15.10.1913.

⁷⁴⁸ Ebenda.

⁷⁴⁹ Ebenda.

⁷⁵⁰ Ebenda.

⁷⁵¹ Ebenda.

Querbewegungen senkrecht zur Objektivachse würden nicht zu einem einheitlichen Bilde verschmelzen. "Die Filmdramaturgie der Reproduktionen erster Ordnung kann sich darauf beschränken, ermüdende 'Längen' (in des Wortes absoluter Bedeutung), Wiederholungen, Mißratenes zu entfernen, einzelne Teile der Aufnahme nach dem ewigen Gesetz der Steigerung 'umzukleben' und den wohl gelungensten Teil, den Höhepunkt für den Schluß aufzusparen."⁷⁵² Auch Hermann HÄFKER, der sich als einziger Vorkriegstheoretiker in seinem Buch "Kino und Kunst" intensiver mit den Formproblemen der Naturfilme auseinandergesetzt hatte, begrüßte die dramatische Steigerung in deren Komposition, hätte aber sicherlich nicht LENZ-LEVYs positive Sicht der Zwischentitel als "unerläßlichen Erläuterungen" geteilt.⁷⁵³

Den ersten Teil der "kinematographischen Reproduktionen zweiter Ordnung", die "physiologische Phänomene" genannten Trickfilme, unterteilte LENZ-LEVY wiederum in zwei Untergruppen:⁷⁵⁴

"a) naturwidrige Vortäuschung scheinbaren Lebens toter Objekte". Heute faßt man diese Gruppe unter dem Begriff "Animationsfilme" zusammen (Einzelbild-Trickfilme).

"b) widernatürliche Geschwindigkeit und widernatürliche Geschwindigkeitsrichtungen", also Zeitlupe, Zeitraffer, Rückwärtsfilm. Auch den Stoptrick ("plötzliches Erscheinen und Verschwinden") zählte LENZ-LEVY ausdrücklich zur 'widernatürlichen Geschwindigkeit'.

Er erklärte die Technik der genannten Tricks und forderte zu deren Dramaturgie: "Die Auswertung dieser physiologischen Phänomene hat durch Einkleidung in eine geschlossene Idee zu erfolgen, deren Konzeption an die Phantasie die allergrößten Anforderungen stellt, da sich die Motive nur zu leicht erschöpfen."⁷⁵⁵ Eine Reihe weiterer optischer Täuschungs-Kunstgriffe sei nicht hinreichend ergiebig, ein Eigenleben zu führen, könne aber andere Ideen befruchten: Die "Prospekt-Kniffe" (Verwendung horizontal am Boden liegender, als vertikale Wände, Decken, Dächer gemalter Dekorationen ergibt bei vertikal nach unten gerichtetem Objektiv des Aufnahmeapparates die sinnliche Vorstellung des an den Wänden Hochkletterns etc.), der "Ersatz lebender Objekte und Objektteile durch Attrappen" (bei Stürzen, "Lynchjustiz, ... Abschlagen und Abfahren von Gliedmaßen"), sowie "photographische Über- und Einkopierverfahren" (das allmähliche Übergehen eines Bildes in ein anderes, das Erscheinen eines Bildes im anderen zwecks Andeutung von Träumen, Visionen, Rückerinnerungen, Geistererscheinungen etc.).

Am eingehendsten untersuchte LENZ-LEVY, wie vorauszusehen, die "Theater-Kinematographie": "Dem Buch und der Bühne als neues Ausdrucksmittel hinzugesellt, Erlebnisse ohne eigenes Erleben vor uns stehen zu lassen, überragt sie Bühne und Buch durch eine bisher nicht gekannte leichte Mitteilbarkeit, eine Eigenschaft, die ihr im Fluge die Volksgunst gewann."⁷⁵⁶ LENZ-LEVY grenzte die Theater-Kinematographie von den anderen literarischen Künsten ab, suchte die poetische Gattung des Lichtspiels zu bestimmen, ihre Poetik mit den Elementen Handlung, Zeit und Ort zu ergründen. Was die Lichtbildbühne überhaupt nur geben könne, seien "einfache Gebilde", die einen nennenswerten Bildungsgrad des Beschauers - der ohnehin fast nur Zerstreuung ohne sonderliche geistige Anstrengung wünsche - nicht voraussetzten und die so gut wie mühelos über den "einen Gesichtssinn" erfaßt werden könnten. Die fehlende Sprache, die fehlende Farbenpracht gestalteten die Ausdrucksmittel der Lichtbildbühne auf alle Fälle ärmer als die der Schauspielbühne: Tiefinnerste Bewegungen müßten durch Äußerlichkeiten dem Auge sinnfällig gemacht werden, "durch ein Mienen- und Gebärdenspiel, wie es im Augenblick seelischer Affekte der Mangel an Selbstbeherrschung dem Menschen wohl entlockt"⁷⁵⁷.

Zur Annäherung an seine "poetische Gattung" maß LENZ-LEVY das "reproduktive Lichtspiel" an den produktiven Schöpfungen der Poesie, bei denen es seine wechselvolle Gestalt entlehne - wie jene erstrebe es eine Reproduktion 'menschlicher Natur und Handlung': Es könne wohl am glücklichsten die in einer Novelle, aber auch die in Roman und Epos geschilderten Begebenheiten, sowie das Gerippe eines Bühnenwerkes sinngemäß wiedergeben, doch niemals Gesinnungen oder Motive restlos enträtseln, nie Cha-

⁷⁵² Ebenda.

⁷⁵³ Zu HÄFKER siehe hier, Kapitel III.D.4.

⁷⁵⁴ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen ... (2), a.a.O.

⁷⁵⁵ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (3). In: Der Kinematograph, Nr. 356, 22.10.1913.

⁷⁵⁶ Ebenda.

⁷⁵⁷ Ebenda.

racterschilderungen mehr als oberflächlich geben. Für Ruhe- und Wendepunkte der Handlung, für innerlich heranreifende Entschlüsse der handelnden Personen müsse das Lichtspiel der "trotzigen Wortverachtung" entsagen - widersprach LENZ-LEVY der Theoretikermehrheit der Zwischentitelgegner - als "überbrückende Weiche zweier getrennt nebeneinander laufender Gedankenbahnen": "Gerade aber das Werden der zur Tat drängenden Entschlüsse (die der Zwischentitel anzeigt) steigert die Erwartungen aufs höchste. Und so wachsen diese zu mächtigen Konstruktionselementen des Filmdramas, zu wichtigen Trägern der dramatischen Spannungen der Lichtbildbühne empor."⁷⁵⁸ Beim Erscheinen der Zwischentitel auf der Leinwand, wußte LENZ-LEVY, gehe jenes Weben und Beben durch die Reihen, "das wir vom Theater her kennen". LENZ-LEVY vertraute den rein bildlichen Ausdrucksmitteln nicht, weil sie ihm als 'rein äußerliche' erschienen; um das literarische, poetische Niveau des Lichtspiels jedoch zu retten, mußte er den Zwischentiteln die zentrale Bedeutung von Konstruktionselementen und Spannungsträgern zuweisen. Doch er schränkte gleich wieder ein: Der poetische Telegrammstil der Titel bleibe nur Surrogat, allenfalls Absichten und Erklärungen einfacher Natur, nur die einfachsten poetischen Formen ließen sich erschöpfend verdeutlichen. Besonders das Drama setze der kinematographischen Umgestaltung Widerstand entgegen: Bei der Mehrzahl seiner Auftritte bestimme deren "geistiger Gehalt" den weiteren Verlauf der Fabel, diese könnten deshalb nicht bildlich umgewandelt werden. Die Taten dagegen verlege der Dramatiker hinter die Kulissen, weil deren Alltäglichkeit ihn nicht reize. "Das Lichtspiel aber, das nun einmal in die Tiefe der Menschenbrust nicht hineinzuleuchten vermag, ist geradezu gezwungen, die bildliche Darstellung dieser einfachen Resultate, eben jene nackte Aneinanderreihung von Taten zu bevorzugen, die wir auf der Bühne gerade nicht sehen, sondern nur vom Hörensagen her kennen lernen."⁷⁵⁹ Den Vergleich mit dem Bühnendrama setzte LENZ-LEVY mit einem Kapitel klassischer Dramentheorie fort: Angeregt von den bekannten "Drei Einheiten" der aristotelischen Poetik entwarf er eine "Poetik des Lichtspiels", in der er die Einheiten von Handlung und Zeit im wesentlichen als auch für den Film gültig und nur die Einheit des Ortes als aufgehoben betrachtete: Die rein bildliche Darstellungsweise gestatte "nicht das geringste Abschweifen vom Thema, sondern erheischt die intensivste Konzentration um die Grundidee"⁷⁶⁰. Auf eine Nebenhandlung, auf Episoden, die unverständlich blieben, müsse verzichtet werden, weil die Aufrechterhaltung des Zusammenhangs sonst "mehr Titel als Bild" erforderte. Hier stimmte LENZ-LEVY zwar mit SCHÖNFELD⁷⁶¹ überein, widersprach aber seinen eigenen vorhergehenden Ausführungen über Funktion und Bedeutung der Zwischentitel und erklärte, von einer technisch korrekten Film-Konzeption müsse jene im Charakter des Lichtspiels (als visuellem Mittel) liegende "konsequente Wortverachtung" verlangt werden; wenn auch noch so wertvoll, blieben die Zwischentitel doch nur "Hilfskonstruktionen, wenn die Übersetzung in die Bildersprache sich als unmöglich erweist"⁷⁶². In bezug auf die Einheit der Zeit war LENZ-LEVY der Ansicht, eine bildliche Darstellung könne nicht, wie das Wort, ohne weiteres zeitlich zurückgreifen: "Daher erfordert das Lichtspiel eine starre Chronologie, eine sich stetig vorwärts entwickelnde Handlung."⁷⁶³ Eine Vorfabel könne nicht, wie im Drama, während des ersten oder zweiten Aktes eingeflochten werden, sondern müsse tatsächlich vorweggenommen werden. Auf die Vergangenheit zurückgreifen könne man nur mit Hilfe der photographischen Über- und Einkopierverfahren durch die Darstellung eines Traumes, einer Vision oder einer Rückerinnerung. Weit auseinanderliegende Zeitspannen seien dagegen unter Zuhilfenahme von Zwischentiteln ("Zehn Jahre später") ohne weiteres darstellbar. Die "ausgepichte, den seligen Aristoteles geradezu provozierende Uneinheit des Ortes"⁷⁶⁴ im Lichtspiel sah LENZ-LEVY als Möglichkeit, die Beschränkung der Phantasie durch diese 'wort- und daher geistesarme' Darstellungsmethode wenigstens teilweise wieder zu durchbrechen: "Größte Abwechslung, also eine fortwährende Erneuerung des Gesichtsfeldes ist hier Notzwang. So wird der Ort zum Hauptdarsteller des Lichtspiels."⁷⁶⁵

Der theoretischen Bestimmung des "poetischen" Wesens des Lichtspiels ließ LENZ-LEVY eine Erörterung eher praktischer Fragen der Dramaturgie und Technik der "Theater-Kinematographie" folgen. Dabei bediente er sich einige Male einer etwas eigenwilligen, sogar mißverständlichen Begrifflichkeit: Als "Re-

⁷⁵⁸ Ebenda.

⁷⁵⁹ Ebenda.

⁷⁶⁰ Ebenda.

⁷⁶¹ Siehe hier, S. 83.

⁷⁶² Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen ... (3), a.a.O.

⁷⁶³ Ebenda.

⁷⁶⁴ Ebenda.

⁷⁶⁵ Ebenda.

produktionskörper" bezeichnete er "die 'gestellten' kinematographischen Vorgänge"⁷⁶⁶, wobei nicht restlos klar wird, ob er die Inszenierung vor der Kamera oder das fertige Negativ meint; "Regieplan" scheint sich sowohl auf den Drehplan als auch auf das Drehbuch zu beziehen; unter "Stil der Darstellung" behandelte er die Kinomimik und -gestik; schließlich benannte er den Abschnitt über Fragen der Dekoration und Szenerie mit "Das Scenarium" - schon 1913 stand dies für das Manuskript der Drehvorlage. Nicht zu beanstanden ist sein Terminus "Ersatz-Ausdrucks-Mittel" als Sammelkategorie für Zwischentitel (Wortersatz), Kolorierung und Tönung (Farbenersatz) sowie Begleitmusik, Geräuschnachahmung und Erklärer (Laut-Ersatz).

Im "Regieplan" werde der "Tatbestand der 'Idee' in seine kinematographisch darstellbaren Einzel-'Taten' zerlegt und diese wiederum auf die einzelnen Tatorte (die Szenen) verteilt"⁷⁶⁷. Ferner enthalte der Regieplan dekorative, requisitorische und technische Angaben, die Rollen ("Tat"-Vorschriften) der Darsteller und die "Titel".

Die Ausdruckskraft der Mimik und der Gesten der "Lichtspieler" werde durch die Mitwirkung des Ortes über die demonstrativen Gebärden und Grimassen der Pantomimiker erhoben.⁷⁶⁸ Es sei die Lösung einer der Existenzfragen des Lichtspiels, daß die Filmdarstellung gelernt habe, sich auf einer mittleren Linie zwischen dem für die Bühne Verbindlichen und den "Fesseln pantomimischer Unnatur" zu bewegen: "Das korrekt 'gestellte' Lichtspiel sollte mithin keine Gebärden aufweisen, die (wenngleich weniger aufgetragen) nicht auch ein 'sprechender' Mensch machen würde"⁷⁶⁹. Die Lichtspieler sollten ihr im Regieplan festgelegtes Tun und Lassen mit sinngemäßen ungefähren Worten begleiten. Die Kulissenwelt des Ateliers brauche nur massiv zu sein, nicht kostbar, nur grau in grau, nicht bunt, und nur in großen Umrissen gemalt, da Farbe und Finesse durch die Photographie verloren gingen. Die Erzielung geschickter Licht- und Schattenwirkungen verlange reiche photographische Erfahrung. "Es ist die Stärke des Lichtspiels, daß der Reproduktionskörper - mag er noch so schwierig und kostspielig sein - für Hunderte von Positiv-Filmkopien, also für Tausende von Lichtspieltheatern, nur ein einziges Mal geschaffen (zu) werden braucht. Hier siegt der maschinelle Charakter des Lichtspiels über den individuellen Charakter der Bühne."⁷⁷⁰

Die Bemerkungen LENZ-LEVYs zu den nach seinem Verständnis wohl originären Ausdrucksmitteln des Lichtspiels blieben vergleichsweise allgemein und oberflächlich. Etwas eingehender setzte er sich mit den "Ersatz-Ausdrucksmitteln" auseinander. Zu den Zwischentiteln hatte er sich ja bereits zweimal in seiner Serie, allerdings gegensätzlich, geäußert. Hier nun schien er die "Titel" wieder zu befürworten: Man solle sie nicht im Prinzip verdammen, herrsche doch noch immer in der Wortfassung wie in der technischen Ausführung dieser so wichtigen Elemente ein fast unbegreiflicher Schlendrian. "Ihre Mission, gesprengte Ideenketten wieder zusammenzuschweißen, das Kommende spannend vorzubereiten, ohne etwa zuviel zu verraten und so die Spannung vorweg zu nehmen, erfüllen die Titel in mannigfaltiger Gestalt, ob sie nun als reine Erläuterungen oder als Gedankenverbinder erscheinen; Buchstabenschrift, Zettel, Brief, Ansichtskarte, Telegramm, Rechnung, Vertrag, Kriegsordre, Haftbefehl, Todesurteil, Zahlungsbefehl, Pfandschein, Zeitungsausschnitt und Inserat, kurz Akten und Urkunden aller Art."⁷⁷¹ Trotz seiner umfangreichen Aufzählung hat LENZ-LEVY eine der wichtigsten Insert-Versionen vergessen: die Visitenkarte. LENZ-LEVY plädierte für poetische Wirkungen und technische Sauberkeit der Titel, wandte sich gegen graphologischen Nonsense (die junge Film-Gräfin hat eine grobe Männerhandschrift) und forderte die Herstellung von Urkunden etc. auf Originalformularen. Bereits in seiner "Kino-Kritik"-Serie von 1909 in der "Lichtbild-Bühne" hatte LENZ-LEVY mehrfach Wortwahl und Gestaltung der Zwischentitel bemängelt. In jener Serie findet sich auch ein Erfahrungsbericht über das Urban-Smith-Farbfilmsystem "Kine-

⁷⁶⁶ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (4). In: Der Kinematograph, Nr. 357, 29.10.1913.

⁷⁶⁷ Ebenda.

⁷⁶⁸ LENZ-LEVY hat allerdings ein sehr restringiertes Verständnis von Pantomime, wie seine Aufzählung pantomimischer Gebärden zeigt: "Neigen des Kopfes ('ja'), Kopfschütteln ('nein'), Hand aufs Herz gedrückt ('Liebesbeteuerung'), Hand vor die Stirn gepreßt ('Nachsinnen'), geballte Faust ('Haß und Drohung'), Zeigefinger auf den Lippen ('Schweigegebot'), Zeigefinger auf der Stirn ('Zurechnungsfähigkeits-Zweifel'), Hand vor den Augen ('Fernblick'), lange Nase ('Spott')". (Ebenda).

Diese vorgeblichen "Münzen, die im Reiche der Pantomime Geltung besitzen", sind allenfalls das Kleingeld der allerersten Jahre des stummen Films.

⁷⁶⁹ Ebenda.

⁷⁷⁰ Ebenda.

⁷⁷¹ Ebenda.

macolor"⁷⁷², dessen mangelnde Eignung für die Kinopraxis LENZ-LEVY 1913 bestätigte. Als Ersatzmittel verwende man die maschinelle Kolorierung und die Ein- und Zweifarbentönung. Die Schablonen-Kolorierung habe prachtvolle Resultate gezeitigt, wenn bei geringer Bewegung im Bild große Flächen gefärbt werden konnten; dagegen führten große Beweglichkeit und viele kleine Flächen (Personen) zu jahrmärklicher Kleckerei, "aus welchem Grunde man im Sinne des guten Geschmacks darauf verzichten sollte"⁷⁷³. Die streckenweise Einfarbentönung der gesamten Bildfläche diene zur besseren Charakterisierung des Ortes (grün: Wald, Park, Wiese; blau: Wasser; braun: Gebirge etc.) und insbesondere zur Andeutung der Tageszeiten (blaßlilarosa: Morgendämmerung; hellrot: starkes Morgen- und Abendrot; goldgelb: Sonnenschein; tiefblau: Nacht; blaßblau-grün: Mondschein). Weitere Beispiele seien die feuerrote Färbung bei der Darstellung eines brennenden Hauses und der Wechsel von der lila Dämmerfarbe zum Gelb, wenn eine Lampe ins Zimmer getragen werde.

Zum Abschluß seiner Serie über "Das Wesen des Lichtspiels" führte LENZ-LEVY als Beweis dafür, "daß die dem Lichtspiel eigene Macht über die Affekte gänzlich unabhängig vom 'Sujet' ausgeübt werden kann, also ebenso im guten wie im bösen Sinne", an, daß er sich auf Ausführungen über die Form beschränken konnte: "Die vorliegende anatomische Zergliederung des Lichtspiels konnte ohne Berücksichtigung des stofflichen Elementes gegeben werden."⁷⁷⁴ Vom Kulturstandpunkt aus verwerflich zu nennende Bilder - entgegnete er den unversöhnlichen Feinden jeglicher Kinodramatik - seien daher nicht im Wesen des Lichtspiels begründet, sondern hätten ihre Quelle in mißbräuchlicher wirtschaftlicher Ausbeutung in ihm schlummernden Fähigkeiten. Die Lichtbildbühne werde dadurch zu einem den Instinkten der Masse nachlaufenden Spekulationsobjekt; man müsse solcher fabrikmäßig produzierter "Dividendenpoesie" eine Schwenkung ins Lager der Kultur geben.

⁷⁷² P. L. (= Paul LENZ-LEVY), Kino-Kritik. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 80, 4.11.1909, S. 830-831.

⁷⁷³ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen ... (5), a.a.O.

⁷⁷⁴ Ebenda.

B. Der wichtigste Formtheoretiker des frühen Films: Herbert TANNENBAUM (1912)

Umfassender und intelligenter als der Fachpresseautor LENZ-LEVY 1913 hatte sich ein Jahr zuvor ein neunzehnjähriger Mannheimer Kaufmannssohn und Jurastudent mit den formästhetischen Problemen der jungen Kunst des Films befaßt: Herbert TANNENBAUM⁷⁷⁵. An den Künsten - vor allem an den bildenden Künsten, denen er sich später auch beruflich widmen sollte - interessiert und geschult an Lessings "Hamburgischer Dramaturgie", legte er im Herbst 1912 eine 36-Seiten-Schrift mit dem Titel "Kino und Theater"⁷⁷⁶ vor. TANNENBAUM läßt sich keiner der drei für die Frühzeit der Filmtheorie relevanten Interessengruppen zuordnen, verband eher Elemente aller drei Gruppen: Er war kein Fachpresseautor oder Filmpraktiker, auch wenn er gelegentlich Beiträge in Fachorganen publizierte und 1914 einen kurzen Film für die PAGU drehte, kein Literat oder Theaterlobbyist, auch wenn er sich in seinem Büchlein stark an Aristoteles' "Poetik" orientierte und das Kino vom Theater herleitete, kein Kinoreformer, auch wenn er sich wie die wichtigeren Kinoreformer in Buchform zum Thema äußerte, an Plänen eines städtischen Kultur-Kinos in Mannheim beteiligt war und Vorträge "Über das Wesen des Kinos" hielt. Vor allem aber hebt ihn die filmtheoriegeschichtliche Bedeutung seiner Schrift "Kino und Theater" heraus aus der Vielzahl derjenigen, die in den Vorkriegsjahren zu filmästhetischen Fragen Stellung bezogen. Es ist dies der umfassendste formtheoretische Ansatz bis zum Ende des Weltkriegs und der wichtigste bis zu BALÁZS' "Der sichtbare Mensch" von 1924. "Tannenbaum gebührt das Verdienst, klar die Kunstfähigkeit des Films erkannt und belegt zu haben."⁷⁷⁷

1. Aristotelische Theorie des Films

"Mit dieser Untersuchung soll der Versuch gemacht werden, zu zeigen, daß dem vielgeschmähten Kinematographen Möglichkeiten inne wohnen, die ihn befähigen, künftig auf theatralisch-künstlerischem Gebiete eigenartige, tiefgehende Wirkungen zu erzielen."⁷⁷⁸ Die Schrift "Kino und Theater" war von TANNENBAUM als Beitrag zum Theater-Kino-Streit intendiert, der im Frühjahr 1912 seinen Höhepunkt erreicht hatte: Das gewaltig aufgeschossene Phänomen des Kinematographen bringe die geistigen und wirtschaftlichen Grundlagen des Theaterwesens ins Wanken. Die Theaterfachleute sähen nun im Kino den Todfeind des traditionellen Schaubühnenwesens und verurteilten in blindem Selbsterhaltungstrieb, ohne das historische Gewordensein zu bedenken. Anfangs habe zwar das rapide Auftreten der Kinematographenwut die Darbietungen auf einen schlechten Weg gedrängt, sei das schöne, aber äußerst gefährvolle Instrument des Kinos in die Hände künstlerisch ungebildeter, gewinnsüchtiger Spekulanten geraten; "doch sehen wir schon jetzt wie, man kann sagen von Tag zu Tag, das Filmmaterial besser, künstlerischer, vollkommener wird; wie sich von Tag zu Tag neue Möglichkeiten, neue Perspektiven, nicht nur für die wissenschaftlichen, sondern auch für die künstlerischen Aufgaben des Kinematographen eröffnen."⁷⁷⁹ Es sei inhuman und unlogisch bei dem jetzigen unentwickelten Stand der Kinodramatik dem Kinematographen jede künstlerische Potenz für alle Zeiten absprechen zu wollen. TANNENBAUM sah den Zeitpunkt gekommen, "wo eine eingehendere kritische Betrachtung des Kinematographen unbedingt vonnöten ist, um seine Erscheinung und seine Wesenheit zu erkennen, als ein erstes Mittel, ihn in die richtigen Bahnen zu leiten und ihn und seine Kunst einzuordnen in die traditionellen Gebiete menschlicher Kunstbetätigung."⁷⁸⁰

Wie im Titel seiner Broschüre angekündigt, suchte TANNENBAUM die ästhetischen Gesetze des Kinos aus dem Vergleich mit dem Theater zu gewinnen. Dabei orientierte er sich in seinen Grundpositionen

⁷⁷⁵ Zu Leben und Werk TANNENBAUMs siehe: (Helmut H. DIEDERICHs), Herbert Tannenbaum - Filmtheoretiker, Publizist. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 9. Lieferung 1987; Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum. Hrsg. und eingel. v. Helmut H. DIEDERICHs, Frankfurt 1987 ("Kinematograph", Nr. 4).

⁷⁷⁶ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, München: Max Steinebach 1912, 36 Seiten; Nachdruck in: Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, a.a.O., S. 33-46.

⁷⁷⁷ Helmut H. DIEDERICHs, Herbert Tannenbaum - der erste deutsche Filmtheoretiker. In: Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, a.a.O., S. 7.

⁷⁷⁸ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 7.

⁷⁷⁹ Ebenda, S. 6.

⁷⁸⁰ Ebenda, S. 7. (Hervorhebung durch den Verfasser).

weitgehend an Aristoteles' "Poetik" und der ihm nachfolgenden dramentheoretischen Tradition, so daß seine Filmtheorie durchaus als "aristotelische" bezeichnet werden darf. KESTING definiert das Gegensatzpaar aristotelisch/nichtaristotelisch: "Wir möchten also als aristotelisch eine Dramaturgie bezeichnen, die mehr oder weniger den Forderungen nach den berühmten Einheiten, nach Kausalität der Handlungsfolge, Verflochtenheit der Szenentechnik, nach Konflikt und Auslösung der Katastrophe nachzukommen sucht, als nichtaristotelisch aber eine Dramaturgie, die all diese Anweisungen außer acht läßt, d.h., die Handlung dehnt sich frei aus in Raum und Zeit, sie folgt nicht den Gesetzen der Handlungskausalität; die Szenentechnik unterliegt dem Prinzip der Reihung und der Selbständigkeit der einzelnen Teile; das Drama kann eine umfassendere Sicht, eine höhere Objektivität annehmen, wie sie, nach der Schiller-Goetheschen Formulierung, allgemein dem Epos eigen ist."⁷⁸¹ Die nichtaristotelische Dramentheorie wurde im 18. Jahrhundert begründet, als man Shakespeare gegen Aristoteles und die aristotelisierenden Franzosen, denen wohl auch die Formalisierung der "Lehre von den 'drei Einheiten' (Ort, Zeit, Handlung)" zu verdanken ist, stellte. "Diese Lehre ist zwar ausdrücklich bei Aristoteles nicht zu finden, konnte aber ohne Mühe aus seiner Poetik deduziert werden. Und gerade wenn man sie im Lichte der Ausführungen des Aristoteles bedenkt, ist sie keineswegs so unvernünftig, wie es das an Shakespeare sich berauschende 18. und 19. Jahrhundert immer wieder behauptet hat."⁷⁸² In der Dramentheorie zu Beginn dieses Jahrhunderts gaben wiederum die Aristoteliker den Ton an, beispielsweise Gustav Freytag mit seiner "Technik des Dramas".⁷⁸³ Dies hatte zur Folge, daß die ersten Theoretiker, die sich konstruktiv auf das Filmdrama einließen - neben TANNENBAUM beispielsweise LENZ-LEVY und SCHÖNFELD⁷⁸⁴ - sich direkt auf Aristoteles und Freytag bezogen. Der erste nichtaristotelische Filmtheoretiker dürfte 1916 der in den USA lebende deutsche Psychologe Hugo MÜNSTERBERG gewesen sein, der in seinem Buch "The Photoplay" Raum, Zeit und Kausalität im Film als aufgehoben erkannte.⁷⁸⁵

Schon TANNENBAUMs Dramenbegriff, von der Bühne auf die gestellte Kinoaufnahme übertragen, war der aristotelische: Drama sei "jede künstlerische Nachahmung einer Handlung durch sichtbare Personen"⁷⁸⁶. Wie bei Aristoteles bildete die "Handlung" den Wesenskern, das Grundprinzip seiner Theorie, von ihr ausgehend entwickelte er die weiteren Elemente. (BALÁZS verlagerte 1924 den Schwerpunkt auf den Aspekt der Darstellung, auf den "sichtbaren Menschen".) Im Theaterdrama, so TANNENBAUM, nähme die Handlung eine sekundäre Stellung ein, sei sie abhängig vom Gegeneinanderprallen und Zueinanderfinden der intellektuellen Ausstrahlungen verschiedener mit dem Mittel der Sprache dargestellter menschlicher, typischer "Charaktere". Beim Kinodrama rücke durch das Fehlen der Sprache die Schilderung eigenartiger Charaktere in die zweite Reihe: "Wir wissen und erkennen hier eben nur das, was wir sehen, woraus folgt, daß beim Kinodrama die eigentliche Wesensbedingung die Handlung ist. Es müssen ständig Veränderungen im Raume vor sich gehen; und aus solchen Geschehnissen und Taten erkennt der Zuschauer rückschließend die Charaktere der handelnden Personen."⁷⁸⁷ Was TANNENBAUM hier für das Kinodrama forderte, die Priorität der Handlung vor den Charakteren, hatte ARISTOTELES für die Tragödie festgelegt: Deren Menschen handelten nicht, "um die Charaktere darzustellen, sondern in den Handlungen sind auch die Charaktere eingeschlossen. Darum sind Handlung und Mythos Ziel der Tragödie. Das Ziel ist aber das Wichtigste von allem. Es könnte ja auch ohne Handlung gar keine Tragödie entstehen, dagegen wohl ohne Charaktere."⁷⁸⁸

TANNENBAUM schränkte allerdings ein, man dürfe beim Kinodrama nicht der Gefahr erliegen, über der Handlung die Charakterzeichnung der handelnden Personen zu vernachlässigen, über der naiven Freude an Geschehnissen, Vorgängen, Sensationen das Fehlen der dramatischen und ästhetischen Grundgesetze nicht zu bemerken. Auch einem Handlungs-drama könne jedoch künstlerische Bedeutung zukommen: "Eine Handlung, die mit innerer Größe herausragt über zufälliges Geschehen, die wahr und ernst typische

⁷⁸¹ Marianne KESTING, Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart Berlin Köln Mainz 4. Auflage 1969, S. 10-11.

⁷⁸² Olof GIGON, Einleitung. In: ARISTOTELES, Poetik, Stuttgart 1961, S. 18-19.

⁷⁸³ "Man ist sich heute einig darüber, daß Freytag, der vorgab, die Technik des Dramas zu beschreiben, doch nur einseitig Stücke des Aristotelischen Typus vor Augen hatte." Lothar PIKULIK, Handlung. In: Norbert GREINER/Jörg HASLER/ Hajo KURZENBERGER/Lothar PIKULIK, Einführung ins Drama. Band I, München und Wien 1982, S. 164.

⁷⁸⁴ Siehe hier, S. 83 und 87.

⁷⁸⁵ Hugo MÜNSTERBERG, The Photoplay. A Psychological Study, New York 1916, Reprint: New York 1970, S. 82.

⁷⁸⁶ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 15. Siehe dazu: ARISTOTELES, Poetik, a.a.O., S. 30.

⁷⁸⁷ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 9.

⁷⁸⁸ ARISTOTELES, Poetik, a.a.O., S. 32.

Ereignisse und Schicksale zeigt, wird zu einem wahren Kunstwerk.⁷⁸⁹ Es gelte, die Forderungen aufzustellen, die das Kino erfüllen müsse, um die in ihm schlummernden Fähigkeiten auf dem Gebiet der dramatischen Kunst weiterzuentwickeln: "Die seit Jahrhunderten aus den dramatischen Werken dramatisch begabter Dichter abstrahierten Gesetze gelten, da sie eben das Wesen des Dramatischen dartun, das allen Verkennungen und Verirrungen zum Trotz seit der 'Poetik' des Aristoteles unverändert das gleiche geblieben ist, diese Gesetze gelten grundsätzlich auch für den dramatischen Aufbau des Kinodramas."⁷⁹⁰ LENZ-LEVY sollte zumindest die Einheit des Ortes im Kino als aufgehoben betrachten.⁷⁹¹ TANNENBAUM dagegen glaubte, nur die Punkte hervorheben zu müssen, "deren Nichtbeachtung den Kinoschund bewirkt hat"⁷⁹²; vonnöten sei nur, die besonderen Regeln aufzustellen, die aus der Eigenart des Kinotheaters resultierten.

Diese TANNENBAUMschen Regeln lassen sich in neun Punkten zusammenfassen:

- Der Gang der Handlung verlange gründlichste Motivierung, stellte TANNENBAUM die Gültigkeit der aristotelischen "Einheit der Handlung" für das Kinodrama besonders heraus: "Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit sind die Lebenselemente einer straffen dramatischen Handlung. Ohne die Wahrung strengster Kausalität wird jedes Drama zu einem unorganischen, zusammenhanglosen Nacheinander."⁷⁹³ Die plumpen Zufälligkeiten bei den Ursachen und Lösungen der Konflikte der Kinodramen seien energisch abzulehnen.

- Eine Hauptschwierigkeit bestehe in einer ausreichenden, genauen, dabei nicht unverhältnismäßig umfangreichen Exposition der Handlung. "Unmöglich kann dem Zuschauer die Kenntnis einer Vorfabel beigebracht werden, (es sei denn durch Programme oder projizierte Briefe ...); was er wissen soll, muß er im Bilde sehen. Deshalb scheiden für das Kinodrama von vornherein alle Stoffe mit rückläufiger Handlung aus"⁷⁹⁴, z.B. wie in Kleists "Der zerbrochene Krug".

- In unverhältnismäßig größerem Maße als beim Wortdrama müsse beim Kinodrama Konzentration, Spannung, Gedrungenheit der Handlung gefordert werden. Denn hier fehle das Wort, das durch Dialoge und Monologe einen ruhigeren Fluß der äußeren Handlung bewirke. "Die Notwendigkeit, ununterbrochen Veränderungen im Raume vornehmen zu müssen, bedingt es, daß die Geschehnisse Schlag auf Schlag erfolgen."⁷⁹⁵ TANNENBAUM könnte die Quelle der gleichlautenden Ansichten von THIELEMANN und ULLMANN⁷⁹⁶ gewesen sein; diese schlossen sich jedoch nicht seiner Folgerung an, die Phantasie des Zuschauers müsse beim Kinodrama noch ganz anders mitgehen als beim Wortdrama, die Eindringlichkeit optischer Vorgänge beflügeln die Einbildungskraft, z.B. wenn es in einem Film von zwanzig Minuten Dauer "Tag und Nacht und wieder Tag" werde.

- Unbedingte Klarheit und Deutlichkeit der dargestellten Vorgänge sei zu fordern: "Der Zuschauer darf sich nie im Zweifel sein, darüber, was der oder jener will und tut, was diese oder jene Handlung bedeuten soll."⁷⁹⁷ Denn wenn einmal der Zusammenhang gestört sei, war TANNENBAUM überzeugt, sei es dem Zuschauer wegen der raschen Folge der Eindrücke unmöglich, seinerseits durch Überlegung die fehlenden Glieder der Kausalkette einzufügen.

- Episodische Vorgänge könnten auch im Kinodrama das harte Gerüst des dramatischen Baues umkleiden, ja sie müßten in noch viel umfassenderem Maße vorhanden sein, weil zur Motivierung und Erläuterung der Handlung viel mehr Personen und nebensächliche Vorgänge dargestellt werden sollten. Doch hier locke die Gefahr, warnte TANNENBAUM, "durch weitläufige Darstellung dankbarer und augenfälliger Nebenszenen den einheitlichen und geraden Lauf der Haupthandlung zu irritieren"⁷⁹⁸.

⁷⁸⁹ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 9-10.

⁷⁹⁰ Ebenda, S. 11. (Hervorhebung durch den Verfasser).

⁷⁹¹ Siehe hier, S. 87.

⁷⁹² Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 11.

⁷⁹³ Ebenda, S. 13.

⁷⁹⁴ Ebenda, S. 11.

⁷⁹⁵ Ebenda, S. 12.

⁷⁹⁶ Siehe hier, S. 80.

⁷⁹⁷ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 12.

⁷⁹⁸ Ebenda.

- Auf eine logische Akteinteilung solle aus dramatisch-technischen Gründen nicht verzichtet werden, auch wenn das Kinodrama rein technisch betrachtet jeder Einteilung in Szenen oder Akte entbehren könne, weil Umbauten der Dekorationen und Pausen für die Schauspieler nicht nötig seien. TANNENBAUM übersah hier, daß es doch einen technischen Grund für eine Akteinteilung gab: das Fassungsvermögen der einzelnen Filmrolle, das auf durchschnittlich 300 Meter berechnet war - in Amerika "One-Reeler" und in Deutschland "Einakter" genannt. "Man muß", so TANNENBAUM, "wenn auch durch kleine Pausen, der Phantasie und der Rezeptionsfähigkeit des Zuschauers im gegebenen Zeitpunkt zu Hilfe kommen."⁷⁹⁹

- Trickfilm-Effekte, die "Mitwirkung von Spuk und Zauberei"⁸⁰⁰ wirkten im streng gebauten, ernsthaften Kinodrama unkünstlerisch, nähmen dem Stück die innere Wahrheit; das kunstvolle Drama solle mit beiden Füßen auf der festen Erde stehen.

- Den Zwischentiteln stand TANNENBAUM aus pragmatischen Gründen nicht so abweisend gegenüber, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen: "Die Grenzen, die der kinodramatischen Kunst gezogen sind und die das Gebiet ihrer Betätigungsmöglichkeit genau bestimmen, können durch Verwendung gedruckter Programme und durch Projektion von Briefen oder kurzen Erläuterungen bedeutend erweitert werden."⁸⁰¹ Zwar müsse man vom Standpunkt einer ganz scharfen stilistisch-kritischen Beurteilung derartige wesensfremde Momente ablehnen, doch scheide damit eine so große Menge von Möglichkeiten aus, daß an eine strenge Durchführung dieser Forderung nicht gedacht werden könne. Die Verwendung solcher Hilfsmittel müsse jedoch auf das allergeringste Maß eingeschränkt werden, besser, eine "mit Verständnis des kinematographischen Geistes erdachte und ausgeführte Handlung"⁸⁰² umgehe diese Klippen. Wenn sie nicht massenweise geschehe, sondern mit peinlich genauer Motivierung erfolge und nichts Gezwungenes und Gewalttames habe, sei die Demonstration des Textes von Briefen, die im Stück eine Rolle spielten, am wenigsten abzulehnen.

- Von den Stoffen, "die in tiefender Moralität und verlogener Sentimentalität sich nicht scheuen, mit gestelztem Pathos über alle Maßen ideal zu tun"⁸⁰³, müsse der gute Film sich fernhalten. Weiter müßten aus dem Kino alle Stoffe verschwinden, die es darauf abgesehen hätten, "grausige Vorgänge um ihrer selbst willen minutiös darzustellen"⁸⁰⁴. Man müsse es endlich aufgeben, schrieb TANNENBAUM etliche Monate bevor die Mode der "Autorenfilme" ausbrach, in Ermangelung eines Besseren Wortdramen, Romane und andere literarische Werke, die für eine andere Kunstgattung nach anderen Gesetzen und mit anderer Wirkung geschrieben seien, verballhornt für das Kino herzurichten. "Die Stoffe, die sich zur Dramatisierung (im Kinematographen) eignen, sind so mannigfaltig, wie die Welt der Erscheinungen überhaupt."⁸⁰⁵

Ziel TANNENBAUMs bei der Aufstellung dieser dramatischen Regeln und inhaltlichen Forderungen war "das ideale Kinodrama". Der Geltungsbereich der behandelten Gesetze schloß für ihn auch das komische Drama, die Komödie mit ein: "Gerade deshalb, weil das Spaßhafte oder besser das eigentlich Possenhafte mehr physisch-konkreter Natur ist, bietet es dem Kinofilm überaus geeignete, wesensentsprechende und daher wirkungsvolle Vorwürfe."⁸⁰⁶ Nicht das feine, geistreiche Lustspiel komme in Betracht, vielmehr müßten die in der Darstellung grotesker Vorgänge unbeschränkten technischen Möglichkeiten des Kinos zu einer ungeahnten Entwicklung der Drastik und Komik, zu überschäumend lustigen Komödien, tollen Grotesken, Satiren, Verwechslungskomödien (in der Art von George Bernard Shaw) führen. - In den zwanziger Jahren sollte man in Deutschland den amerikanischen Slapstick-Film, in dessen besten Leistungen sich die hier geäußerten Erwartungen erfüllten, nach TANNENBAUMs Vorbild "Groteskfilm" nennen.

⁷⁹⁹ Ebenda, S. 15.

⁸⁰⁰ Ebenda, S. 13.

⁸⁰¹ Ebenda, S. 14.

⁸⁰² Ebenda, S. 14-15.

⁸⁰³ Ebenda, S. 13.

⁸⁰⁴ Ebenda, S. 14.

⁸⁰⁵ Ebenda, S. 16.

⁸⁰⁶ Ebenda.

2. Mittel der Darstellung

Seine theaternähe - hier als "aristotelisch" bezeichnete - Auffassung der Dramaturgie des Kinos hinderte TANNENBAUM nicht, dessen spezifische Mittel der Darstellung besser als seine Zeitgenossen zu erkennen. Im oben behandelten ersten Teil seiner Formästhetik hatte TANNENBAUM aus dem Unterschied zwischen "Kino- und Theaterdrama" die zentrale Bedeutung der "Handlung" für die Filmdramen und die besonderen Gesetzmäßigkeiten von deren Handlungsaufbau entwickelt. Der zweite Teil war dem Unterschied von "Lichtspielbühne und Theaterbühne" gewidmet mit der Absicht, die Formmittel des "Kinobildes" - Schauspielerlei, Ausstattung und Regie - herauszuarbeiten.

Wie später ARNHEIM leitete TANNENBAUM die ästhetischen Gesetze des 'wesensentsprechenden' Kinobildes aus der unterschiedlichen Wahrnehmung von Realität und Abbildung, hier von Bühne und Film, ab. Auf der Schaubühne sehe man Dinge und Personen als plastische Realitäten, als ein Spiel farbiger Körper. "Diese Unmittelbarkeit der Beobachtung verwandelt der Kinematograph in ein mittelbares Erkennen des Bildes einer lebendigen Wirklichkeit. Die Plastik der Realitäten, das Dreidimensionale des Raumes und der Körper ist aufgehoben und wird ersetzt durch das auf eine Fläche projizierte perspektivische Bild. Es gibt kein Hintereinander mehr, sondern nur noch ein Nebeneinander. Die Körper hören auf körperlich zu wirken; die Farbe fehlt; es regiert die Fläche und die Linie. Die Buntheit der Gegebenheiten wird zu einem bewegten Schwarz-Weiß-Bild. Alles ist abgestellt auf den Kontrast."⁸⁰⁷ Die Annahme der reinen Flächigkeit des Kinobildes war ein für die frühe Formtheorie folgenreiches, aber typisches Mißverständnis, das beispielsweise auch von ULLMANN⁸⁰⁸ und LUX⁸⁰⁹ geteilt wurde. ARNHEIM ließ sich zwei Jahrzehnte später nicht mehr von dem technischen Faktum der flächigen Projektion täuschen und milderte die reine Flächigkeit ab zu einer "Verringerung der räumlichen Tiefe", sah eher ein Wechselverhältnis von räumlicher und flächiger Wirkung.⁸¹⁰ Einmal schrieb TANNENBAUM zwar auch von der 'bildhaften, raumwirkenden' Erscheinung des Schauspielers im Kinobild, betonte jedoch gleichzeitig wieder das Lineare und Flächige: "... die Gesetze für seine (des Kinoschauspielers) Kunst können, besser gesagt, müssen zum Teil aus den Gebieten der bildenden Künste herübergeholt und beobachtet werden."⁸¹¹ Die Flächenthese, die einen zweiten technischen Grund in dem mangelnden Auflösungsvermögen und der 'Farbenblindheit' des damals verwendeten orthochromatischen Filmmaterials gehabt haben könnte,⁸¹² bestimmte TANNENBAUMs Vorstellungen von Spiel und Zusammenspiel der Personen im Film: "Dieser Flächenwirkung gemäß muß der Schauspieler agieren und sich bewegen ... Er muß also seine Bewegungen möglichst in der Bildebene spielen und zwar derartig, daß ihr Rhythmus, wenn er in der Fläche erscheint, nicht gebrochen und verzerrt wird, sondern ungezwungen dahinfließt."⁸¹³ Die handelnden Hauptpersonen müßten, wenn sie zueinander agierten, ziemlich in einer waagerechten Linie stehen, um nicht in auffällige Größenunterschiede zu geraten, denn: "Jede Distanz in die Tiefe wird bei dem flächigen Nebeneinander und der perspektivischen Übertreibung der Kinematographie (wie der Photographie) zu einer entsprechenden Verkleinerung der entfernten Menschen und Dinge."⁸¹⁴ ARNHEIM sollte diesen Befund unter dem Stichwort "Wegfall der 'Größenkonstanz'" bestätigen.⁸¹⁵ TANNENBAUM sah hier die Möglichkeit, auf eine einfache Weise die jeweiligen Hauptpersonen äußerlich als solche zu charakterisieren: indem die Nebenpersonen zurückträten und kleiner würden. In der ersten Sequenz des, nach allgemeiner Einschätzung, besten deutschen Vorkriegsfilms Der Student von Prag, der etwa ein halbes Jahr nach dem Erscheinen von TANNENBAUMs Buch gedreht wurde, ist dieses Prinzip modellhaft durchgeführt: Schauplatz ist ein Gasthaus vor der Stadt; Protagonist "Balduin" kommt und setzt sich, schlechte Laune mimend, an den leeren Tisch unmittelbar vor der Kamera; das gleichzeitige, vielfältige Treiben der Studenten im Hintergrund wird dadurch von vornherein als Nebenhandlung charakterisiert.⁸¹⁶

⁸⁰⁷ Ebenda, S. 18.

⁸⁰⁸ Siehe hier, S. 79.

⁸⁰⁹ Siehe hier, S. 109.

⁸¹⁰ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, Frankfurt 1979, S. 81-88.

⁸¹¹ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 23.

⁸¹² Siehe: Heinrich FUCHSIG, Rund um den Film. Grundriß einer allgemeinen Filmkunde, Wien Leipzig 1929, S. 54.

⁸¹³ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 22.

⁸¹⁴ Ebenda, S. 23.

⁸¹⁵ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, a.a.O., S. 28-29.

⁸¹⁶ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Der Student von Prag. Einführung und Protokoll, Stuttgart 1985, S. 42-45.

Was TANNENBAUM über den Kinoschauspieler schrieb, kann nur als großartige Vorwegnahme einiger der wesentlichen Erkenntnisse von BALÁZS (1924) und MÜNSTERBERG (1916) gewertet werden. Hier gelte ein ganz neuer Stil der Schauspielkunst, wesentlich verschieden von dem der Schaubühne. Einziges Instrument, einziges Ausdrucksmittel des Kinoschauspielers sei sein Körper, sei "die Körperlichkeit in der prägnantesten Art rein als Gegenstand der Optik ohne jede akustische Funktion. ...; er muß mittels einer gerade nach der entsprechenden Seite hin ausgeprägten Begabung imstande sein, alle Regungen der Seele, alle Affekte durch seine Körperlichkeit zum Ausdruck zu bringen."⁸¹⁷ Durch "bewußte, suggestive Körperkunst" müsse er die feinen und feinsten Reflexe, die die Seele und ihre Stimmungen in Miene und Geste hervorrufe, dartun, widersprach TANNENBAUM der Theoretikermehrzahl, die eine Darstellung seelischer Regungen - als dem wesentlichen Beruf des Bühnendramas - im Kino für unmöglich hielt. Der Literatenbehauptung, die sich zusammenfassen läßt, Kino sei 'Körper ohne Psychologie', setzte TANNENBAUM gewissermaßen die These 'Psychologie durch Körper' entgegen: das Erfordernis, "Innerlichkeiten durch Mimik und Geste natürlich und deutlich zu Geltung und Wirkung zu bringen"⁸¹⁸. Anders als auf der Schaubühne träten im scharfen, konzentrierten Kinobild auch noch die leisesten Anzeichen deutlich in Erscheinung, "durch die sich die subtilen Regungen der Seele in Antlitz und Bewegung kundgeben"⁸¹⁹. "Und wenn es wahr ist, daß die Schauspielkunst in der Verlautlichung lediglich reproduzierend, in der Verkörperung selbstschöpferisch ist, dann ist der Schauspieler des Kinos ganz anders ein produktiver Künstler, als der des Theaters."⁸²⁰ TANNENBAUM antizipierte im selben Satz zentrale Aussagen von MÜNSTERBERG (die Großaufnahme lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer)⁸²¹ und von BALÁZS (Großaufnahme als technische Bedingung des Mienenspiels)⁸²². "Die Kinotechnik vermag dadurch, daß sie im Bilde Ausschnitte der Wirklichkeit in beliebiger Größe gibt und je nachdem es nötig ist, Menschen und Dinge beliebig herausgreift und vereinzelt zeigt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Schauspieler zu lenken, sodaß dieser mit seiner Person den szenischen Rahmen ausfüllt."⁸²³

Der Kinoschauspieler solle bewußt und selbst seelisch ungerührt nur die Zeichen, die Äußerungen der darzustellenden Affekte geben; es würde ihm allerdings auch sehr schwer fallen, sich in eine innere Erregung hineinzuspielen, weil aus technischen Gründen die Filmhandlung meist in einzelnen Teilen und zu verschiedenen Zeiten gestellt werden müsse. "Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer hochentwickelten Technik, die es dem Schauspieler ermöglicht, mit voller Bewußtheit und sicherer Beherrschung des ganzen Muskelapparates suggestiv eindringliche und seelisch fundierte Körperkunst zu treiben."⁸²⁴ ULLMANN sollte hieraus bald einige recht mechanistische "Prinzipien der Filmdarstellung" ableiten: Der Bühnendarsteller 'erlebe', der Kinodarsteller 'illustriere'.⁸²⁵ Für TANNENBAUM entsprach die Körpersprache des Kinoschauspielers in ihrer grundsätzlichen stilistischen Wesensart der des sprechenden Menschen. Das machte es ihm leicht, dem häufigsten Mißverständnis der Vorkriegstheorie zu entgegen: "Hierdurch trennt sich die Kinodarstellung scharf von der Darstellung der Pantomime, ein Unterschied, der über dem beiden Ausdrucksgattungen gleichen Moment der Stummheit durchaus übersehen wird. Die Pantomime ist rhythmischer, gebändigter Tanz, und ihr Grundprinzip ist ornamentale, stilisierte Bewegung. Das Prinzip des Kinos ist die Handlung, die Tat."⁸²⁶ BALÁZS sollte dies den Unterschied zwischen "Stummheit und Schweigen" nennen und sowohl das Schweigen als auch das Sprechen im stummen Film als besondere Ausdrucksbewegung erkennen.⁸²⁷ Die Kinokunst, so TANNENBAUM, trete als "isolierte Ausdruckskunst" zwischen Theater und Pantomime. Sie erfordere vom Schauspieler andere, speziellere Eigenschaften als die Schaubühne, was auch erkläre, daß erstklassige Künstler mit großer Theaterbegabung und routiniertem Können vor dem Kinematographen durchaus versagten. "Körpergefühl", zitierte TANNENBAUM den Theaterkritiker Julius BAB, müsse der Schauspieler besitzen, "die

⁸¹⁷ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 19.

⁸¹⁸ Ebenda, S. 20.

⁸¹⁹ Ebenda.

⁸²⁰ Ebenda.

⁸²¹ Siehe: Hugo MÜNSTERBERG, The Photoplay, a.a.O., S. 37-38.

⁸²² Siehe: Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 82.

⁸²³ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 20 (Hervorhebung durch den Verfasser).

⁸²⁴ Ebenda, S. 21.

⁸²⁵ Siehe hier, S. 80.

⁸²⁶ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 21. Zur Pantomime in der frühen Filmtheorie siehe hier, S. 120.

⁸²⁷ Siehe: Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 69-70.

gesamte in seinem Willen konzentrierte Macht seines seelisch-sinnlichen Seins' durch die der Künstler die Seele des Zuschauers in seinen Bann zieht".⁸²⁸

Die Kinoschauspielkunst, so TANNENBAUM weiter, setze Begabung und Ausbildung (in spezieller Schule!) voraus, der Kinoschauspieler müsse über eine ausgebildete und ausgereifte Künstlerschaft verfügen, denn das Kino habe zu hohe Aufgaben zu erfüllen, als daß es für die Betätigung und Versorgung talentloser, auf dem Theater unbrauchbarer Mimen gerade gut genug wäre. "Wenn z. Zt. Theaterdirektoren und deren Organisationen dem Schauspieler die erdenklichsten Schwierigkeiten bereiten, um ihn am Kinospiele zu verhindern, so könnte eine solche Verkennung dessen, was not tut, und ein solch blindwütiger Konkurrenzhaß traurig stimmen, wenn man nicht einsähe, wie belanglos alle ergreifbaren Hinderungsmittel sind und sein müssen."⁸²⁹

Auf dem Gebiet des Ausstattungswesens, dem TANNENBAUM sich nun zuwandte, sah er besonders tiefgreifende Unterschiede zwischen Kino und Theater, "die es unmöglich machen, Gesetze des einen auf das andere anzuwenden"⁸³⁰. Vergleichspunkte ergäben sich noch am ehesten da, wo das Kino wie das Theater eine Bühne mit gemalten Kulissen, Soffitten und Prospekten verwende, beispielsweise für phantastische Szenen, deren Rahmen nicht einfach von der Natur abgenommen werden könne, und vor allem bei Darstellungen, die in geschlossenen Räumen spielten. "Durch die Verwendung gemalter Hintergründe können beim Kino besser als beim Theater künstlerische Wirkungen erzielt werden."⁸³¹ Denn der Kinematograph vernichte den Kontrast zwischen körperlichen Personen und gemalten Prospekten der Schaubühne und setze Kulissen und Realitäten in eine einzige Flächigkeit von einheitlicher Gesamtwirkung. Das eine Auge des kinematographischen Aufnahmeapparates mache auch die gemalte Perspektive ohne Verzerrung möglich: "Die Perspektive kann gewissermaßen wie für einen Zuschauer, der von einem bestimmten Standpunkt aus schaut, gemalt werden."⁸³² Weil jedoch der Kinematograph die Naturrealitäten seinen Zwecken dienstbar machen könne, solle er dies auch nach Möglichkeit tun. Man wäre zwar auf den ersten Blick versucht, eine Analogie zwischen "Naturbühne und Kino" zu finden, doch ergäben sich bei näherer Untersuchung entscheidende Gegensätze, "die uns auch das Wesen der kinematographischen Naturaufnahme erkennen lassen"⁸³³. Im Naturtheater wirke die Natur zu groß, zu gigantisch; sie erdrücke den darstellenden Menschen mit ihrer Wucht; der Zuschauer werde abgelenkt: die Natur sei Herrin, die Schauspieler würden Staffage. "Der Kinematograph meidet dies alles. Er liefert zum ersten nur Ausschnitte der Natur, Bilder wie sie der Maler durch den Motivsucher sieht. Dann aber vermag der Kinematograph durch die Eigenart der photographischen Technik, die die Perspektive übertreibt, das erdrückend Große der Natur herabzumindern, der Hintergrund wird übertrieben klein, die Menschen im Vordergrund übertrieben groß. So bleibt der Mensch dominierend, die Natur wird zur Kulisse."⁸³⁴ Der Gegensatz von Kunst und Natur mache das Naturtheater zu einem Zwitter. Die kinematographische Aufnahme dagegen nehme der Natur ihre Differenziertheit, ihre Unberührtheit und Unantastbarkeit: "Das urwahre Selbst wird zum Bilde."⁸³⁵ Die Photographie besitze die Fähigkeit, aus den natürlichen, unendlichen Einzelheiten die "Essentialien" herauszugreifen und wiederzugeben: "sie vermag zu stilisieren"⁸³⁶. Nur ein mit dem Wesen malerischer Gesetze vertrauter Künstler könne die Wege dahin zeigen, diese technischen Eigenheiten des Kinos durch eine wesensentsprechende Ausstattung zu künstlerischer Wirkung auszunützen. "Im Kinobild regieren die Konturen, die Linien und deren Bewegung. Ein minutiöser Hintergrund, bei dem durch Anhäufung allen möglichen Schmuckes ein unentwirrbares, charakterloses Liniengemenge entsteht, kann niemals gegen den Schauspieler wirkungsvoll kontrastieren. ... Statt dessen soll das ganze Bild in der Ruhe der toten Scenerie und der Bewegung des agierenden Schauspielers eine charakteristische, harmonische, klare und gegensätzliche Linienführung aufweisen; das Spiel der Konturen muß unverwischt zur Geltung kommen."⁸³⁷ Dazu müsse eine schöne, kraftvoll einfache und einheitli-

⁸²⁸ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 22. (TANNENBAUM zitiert unkorrekt "in seinen Willen"; siehe: Julius BAB, Kritik der Bühne, Berlin 1908, S. 97).

⁸²⁹ Ebenda, S. 23. (Zum Schauspielerverbot und der Reaktion der Kinofachpresse, siehe hier S. 46).

⁸³⁰ Ebenda, S. 24.

⁸³¹ Ebenda.

⁸³² Ebenda, S. 25.

⁸³³ Ebenda, S. 25.

⁸³⁴ Ebenda, S. 26. (Hervorhebung durch den Verfasser).

⁸³⁵ Ebenda.

⁸³⁶ Ebenda.

⁸³⁷ Ebenda, S. 27.

che Ausstattung in Verbindung treten mit einer bewußten und klaren Körperkunst des Schauspielers. Zur malerischen Ausgestaltung zählte TANNENBAUM weiter "die Wirkungen, die durch die Verteilung des Lichtes erzielt werden"⁸³⁸ könnten. Weil die Farbe fehle, müsse in Schwarz-Weiß mit Hell und Dunkel gemalt werden. "Die Photographie vermag nach Notwendigkeit und Belieben die Hell-Dunkel-Kontraste hart und scharf gegeneinander zu setzen oder die Übergänge rembrandtisch-weich verschwimmen zu lassen;"⁸³⁹ Eine künstlerisch bewußt gestaltete Fleckverteilung ohne Zufälligkeit und Willkürlichkeit könne ganz eigenartige Schönheiten schaffen. Der Kinematograph müsse sich dieser Fähigkeit bewußt bedienen und der Stimmung der Szenen entsprechende Bilder zeigen. Momente mit wirkungsvoller Komposition und prächtiger Lichtbehandlung sehe man bisher nur ganz selten, allenfalls öfters in amerikanischen Filmen. Zusammenfassend hob TANNENBAUM hervor, was BALÁZS zwölf Jahre später als 'Physiognomie der Natur'⁸⁴⁰ bezeichnen sollte: "Man wird auch dazu kommen, die Naturrealitäten danach zu durchforschen und zu gebrauchen, wie sie in ihrer Wesenheit den Grundcharakter und die Stimmung der dramatischen Handlung, der sie den Rahmen geben sollen, am entsprechendsten ausdrücken."⁸⁴¹

Nachdem er damit die Aufgaben des Autors (Handlung), des Schauspielers (Körperkunst) und des Malers (Ausstattung) beim Film entworfen hatte, kam TANNENBAUM zum Abschluß seiner formtheoretischen Ausführungen auf jene "literarisch und künstlerisch durchgebildete Persönlichkeit"⁸⁴² zu sprechen, die "als einigender Wille über der verschiedenartigen Kunstbetätigung"⁸⁴³ ihrer Mitarbeiter stehen müsse: den Kino-Regisseur. TANNENBAUM beklagte, daß bislang eine solche leitende Stellung fast noch nie oder zumindest nicht in der Art geschaffen worden sei, wie sie unbedingte Voraussetzung für das Zustandekommen eines in jeder Hinsicht künstlerischen, wirkungsvollen dramatischen Filmes wäre. Im Vergleich mit dem Durchschnittsregisseur des Theaters müsse der Kinoregisseur speziellere und wohl auch umfassendere Fähigkeiten und Kenntnisse besitzen. Seine Aufgaben seien:

- die zur Darstellung geeigneten Dramen zu beschaffen und auszuwählen; diese für die Aufführungen herzurichten, damit "sie technisch in möglichst wirkungsvoller Weise bewältigt werden können"⁸⁴⁴;
- die Schauspieler zu engagieren und dabei einen genauen Blick für den notwendigen 'Kinostil' zu haben;
- das Stück in einen passenden und schönen szenischen Rahmen zu stellen;
- als Leiter der Gesamtauführung die Schauspieler zu stellen und zu bewegen, Licht und Schatten zu verteilen, die Bilder zu komponieren;
- und als wichtigste Aufgabe, die nur er erfüllen könne, "daß er nämlich die Dauer der Szenen im richtigen Verhältnis hält zum gesamten Gang der Handlung".⁸⁴⁵

Mit diesem letzten Punkt hob TANNENBAUM den Schnitt als besondere Verantwortung des Regisseurs hervor: Dieser habe die alleinige Sorge für die "dramatische Prägnanz" des dargestellten Stückes zu tragen. Doch besteht hier die Annahme eines ahnungsvollen Erkennens bewußter Montageformen zu Unrecht. TANNENBAUMs Sichtweise ging nicht über die theaternmäßige Aneinanderreihung der Filmszenen hinaus: "Auf dem Theater ist die Zeitdauer der einzelnen Szenen wie des ganzen Dramas durch die Worte des Dichters im großen und ganzen fixiert. Beim Kino kann, selbst wenn der Dichter in seinem Text noch so sehr dramatische Gesetzmäßigkeiten beachtete, bei der Aufführung durch unverhältnismäßig lange oder kurze Dauer einzelner Szenen der konsequente Aufbau vernichtet werden."⁸⁴⁶ Die aristotelische 'Einheit der Zeit' stellte TANNENBAUM nicht in Frage.

Wenn der Kinoregisseur, gab TANNENBAUM schließlich seiner Hoffnung Ausdruck, für das "was die Phantasie eines wahren Dichters ersonnen" habe, die richtige, wesensechte und schöne Form finde, dann werde "der Kinematograph als Faktor dramatischer Kunst sich die Wertschätzung erringen, die ihm zukommt, und von der Leinwand des Kinos werden Eindrücke ausgehen, die tief und nachhaltig wirken.

⁸³⁸ Ebenda.

⁸³⁹ Ebenda.

⁸⁴⁰ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 100.

⁸⁴¹ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 28.

⁸⁴² Ebenda.

⁸⁴³ Ebenda, S. 30.

⁸⁴⁴ Ebenda, S. 29.

⁸⁴⁵ Ebenda.

⁸⁴⁶ Ebenda.

Vielleicht werden wir nicht mehr allzulange hierauf zu warten haben."⁸⁴⁷ Damit erweist sich TANNENBAUMs Filmtheorie als "Vortheorie" im besten BALÁZSschen Sinne: "Berechnung, Traum, Prophetie und Forderung einer großen Möglichkeit"⁸⁴⁸. Ganz bezeichnend ist, daß TANNENBAUM in seinem Buch "Kino und Theater" keinen einzigen Filmtitel nannte und konkrete Filmhandlungen nur als Negativbeispiele wiedergab. Häufig schrieb er vom anzustrebenden "Ideal des künstlerischen Films", vom Kinematographen, der zu dem Kunstfaktor werden müsse, "zu dem ihm alle Potenzen inne wohnen"⁸⁴⁹. TANNENBAUMs Theorie mußte noch ohne 'wertstiftendes Meisterwerk' der Filmkunst auskommen.

Eine kurze Zusammenfassung seiner Filmtheorie gab TANNENBAUM Ende 1912 in der Zeitschrift "Kunst im Kino"⁸⁵⁰. Offenbar programmatisch gedacht, war der TANNENBAUM-Beitrag mit dem Titel der Zeitschrift überschrieben. Sein Autor ging kaum über sein 'soeben erschienenenes' Buch hinaus, zeigte sich allerdings zuversichtlicher: "Man kann es seit kurzem wagen, von Kinokunst zu reden und gar zu schreiben, ohne Gefahr zu laufen, von allen denen, die es wissen müssen, für unkultiviert, grobsinnig (und so) erklärt zu werden. Aber seit ganz kurzer Zeit erst; seit etwa 6 Monaten."⁸⁵¹ TANNENBAUM erläuterte nicht näher, auf welche Filme oder Filmteile sich diese Aussage bezog - ob ihn Asta Nielsens Mimik oder die fotografische Technik der amerikanischen Filme faszinierte, ob er damit die Themenstellung der dänischen oder die Massenregie der italienischen Produktionen meinte, vielleicht sogar schon das beginnende Schriftstellerinteresse am Film in Deutschland. Eines ist jedoch sicher, Filmdramen, Spielfilme waren Gegenstand von TANNENBAUMs Kunstzuschreibung und nicht etwa Naturfilme und dokumentarische Streifen. Schon in "Kino und Theater" hatte TANNENBAUM die Hoffnung der harten Kinoreformer als verhängnisvollen Irrtum bloßgestellt, "daß jemals durch wissenschaftliche Films dem Publikum ein endgültiger Ersatz für die Darbietung von Lichtbilddramen geboten werden kann"⁸⁵². In "Kunst im Kino" gab er zusätzlich zu bedenken, daß nicht alle Schönheiten der Natur auch schöne Naturaufnahmen bedingten, "denn im allgemeinen ist das Prinzip der Natur idyllische Ruhe und das Prinzip des Kinos lebendigste Bewegung"⁸⁵³. Dieser Gegensatz mache sich weniger bemerkbar, wenn das Lichtbild die Natur da aufsuche, wo sie sich ausnahmsweise in Bewegung befinde. Auf dieser 'Schönheit der natürlichen Bewegung' sollte HÄFKER bald seine Kinoreformästhetik aufbauen.

Hinsichtlich einer Verbindung des Kinematographen mit dem Phonographen hatte TANNENBAUM seine große Skepsis in "Kino und Theater" noch in einer Fußnote angesiedelt; im Zeitschriftenbeitrag bekräftigte er seine Ansicht, daß hier - also vom Tonfilm - künstlerisch nichts zu erhoffen sei: "Wir sehen das Bild und hören den Ton, aber beides vereint sich nicht; wir erleben keinen redenden Menschen. Dies kommt daher, weil im Kinobild die Dinge und die Personen nicht plastisch, sondern flächig wirken: als bewegte Bilder."⁸⁵⁴ Der Ton in seiner Realität und plastischen Qualität, so hatte er in besagter Fußnote begründet⁸⁵⁵, widerspreche dem Bildhaften und Flüchtigen von Mensch und Ding im Kinobild. Der Filmautor, der Dichter war für TANNENBAUMs formästhetische Theorie ganz besonders wichtig, weil er die als zentral gesehene "Handlung" des Films zu ersinnen und zu strukturieren hatte. Da mußte ihm das in der zweiten Jahreshälfte 1912 stark anwachsende Interesse der Schriftsteller, für den Film zu arbeiten, als entscheidender Schritt auf dem richtigen Wege erscheinen. So läßt sich der Schluß seines "Kunst im Kino"-Artikels als Willkommensgruß für den sich bereits konkret abzeichnenden "Autorenfilm" werten: "Alle Anzeichen aber sprechen dafür, daß es jetzt mit Hilfe bester Kräfte damit rasch vorangeht (mit der Entwicklung des künstlerischen Kinos, d. Verf.) und daß eine Zeit kommt, wo das Kino in seinen Leistungen die Erwartungen auch der freudigsten Optimisten übertreffen wird."⁸⁵⁶

⁸⁴⁷ Ebenda, S. 30.

⁸⁴⁸ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 2: "Der Geist des Films" Artikel und Aufsätze 1926-1931, München Berlin (DDR) Budapest 1984, S. 51.

⁸⁴⁹ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 28.

⁸⁵⁰ Zu "Kunst im Kino" siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 53-54 und Anmerkung 100.

⁸⁵¹ Herbert TANNENBAUM, Kunst im Kino. In: Kunst im Kino (Berlin), Nr. 1, 1912, S. 1.

⁸⁵² Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 8.

⁸⁵³ Herbert TANNENBAUM, Kunst im Kino, a.a.O. S. 2.

⁸⁵⁴ Herbert TANNENBAUM, Kunst im Kino, a.a.O., S. 3.

⁸⁵⁵ Siehe: Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 9.

⁸⁵⁶ Herbert TANNENBAUM, Kunst im Kino, a.a.O., S. 4.

Ein Jahr später war auch TANNENBAUM klüger: Es habe sich herausgestellt, "daß der gegenwärtig beliebte 'literarische' Film (von Zufällen abgesehen) ein Unding ist"⁸⁵⁷. Diese Erkenntnis formulierte er in einem Aufsatz "Probleme des Kinodramas", mit dem er sich an der Filmdramatik-Debatte der Kinoreformer-Zeitschrift "Bild und Film" Ende 1913/Anfang 1914 beteiligte.⁸⁵⁸ Dies sollte nicht sein einziger Beitrag für "Bild und Film" bleiben; eine gewisse Affinität zur Kinoreform, d.h. zu ihrer gemäßigten, spielfilmfreundlichen Variante, wie sie im Umfeld von "Bild und Film" dominierte, hatte TANNENBAUM schon in "Kino und Theater" anklingen lassen. Zwar spottete er dort über die "Volkserziehungs-idealisten, die Bach-Beethoven-Brahms-Volkskonzerte veranstalten und die als Theatervolksvorstellung Ibsen und Strindberg spielen lassen"⁸⁵⁹, die mit großer Geste auf das Kino zeigten und vom 'Volk und seinen niederen Instinkten' sprächen, statt sich darüber zu freuen, "daß seit wenigen Jahren eine riesige Fülle von Menschen, die zuvor noch nie dramatische Vorführungen genossen und die keine Volksvorstellungen ins Theater zu bringen vermocht hatten, vor der Kinoleinwand sitzen und gespannt und ergriffen das Spiel auf sich wirken lassen"⁸⁶⁰. Doch wollte auch er "das auf streng künstlerischen Grundsätzen aufgebaute Kino"⁸⁶¹ zu künstlerischer Volkserziehung benützen, mit seiner Hilfe "zum Erleben und Verstehen dramatischer Vorführungen"⁸⁶² erziehen; sah er im Kino das "Theater der Massen". In diesem Zusammenhang äußerte TANNENBAUM doch recht naive Ansichten über das Kinopublikum: "Der Geschmack des Volkes ist neutral, d.h. weder gut noch schlecht, bildsam wie Wachs."⁸⁶³ Das Volk, vor allem der Arbeiter, habe einen von einem "kraftvoll kernigen Naturell" getragenen hingebungsvollen Willen, Eindrücke auf sich wirken zu lassen; diesem kritiklosen, vertrauensvoll hingeebenen Wissenswillen gegenüber bedürfe es einer ernsthaften, unermüdlichen und menschenfreundlichen Arbeit, in verständigem Fortschreiten eine höhere Entwicklung anzustreben. "Es ist unendlich viel leichter, bei der ganz natürlichen Kritiklosigkeit des Volkes durch Schund und Kitsch den Geschmack zu verderben."⁸⁶⁴ Wie viele 'Gebildete' jener Jahre war auch TANNENBAUM der Überzeugung, daß das Volk erzogen werden müsse; andererseits war er sicher, daß das Kinopublikum "nicht Belehrung (wenigstens nicht nur) sondern Unterhaltung, Gemütsregung sucht"⁸⁶⁵ und deshalb das Kinodrama entschieden favorisiere.

"Das eigentliche Problem des Kinos ist das Kinodrama, das Drama ohne Worte, das Drama der reinen Sichtbarkeit"⁸⁶⁶, wiederholte TANNENBAUM in seinem bereits erwähnten "Bild und Film"-Aufsatz "Probleme des Kinodramas". An dieser Stelle sollen nur die Veränderungen und Ergänzungen seines Theoriebüchleins von 1912 aufgezeigt werden. Galt ihm dort die "Handlung" als der wesentliche Aspekt des Kinodramas, vorrangig vor den Mitteln von Schauspieler und Ausstattung, so behandelte er in "Bild und Film" diese drei Elemente des Films als gleichberechtigt: "So muß ein ununterbrochenes, rapides Abrollen einer Kette von Geschehnissen entstehen, bei der uns keineswegs eine aparte, menschliche Individualität interessiert (und eben nicht interessieren kann), bei der uns aber drei andere Dinge wertvoll und eindrucksvoll werden können: Der Fluß der Ereignisse, in einem Wort: die Handlung, die Mimik der agierenden Personen und die rein optische Erscheinung des Bildes auf der Leinwand, die szenische Anordnung also, in der sich Handlung und Mimik abspielen."⁸⁶⁷ Zu dem, was BALÁZS später "Gesicht der Dinge" nannte⁸⁶⁸, könnte ihn TANNENBAUM angeregt haben: "Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt."⁸⁶⁹ In den Trickfilmen seien die Gegenstände sogar stärker als der Mensch, machten ihn gar entbehrlich, führten im Bilde ein Leben, das nicht weniger Intensität besitze als das des Kinomenschen. "So stellt sich die Welt des Kinos als eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die auch mit der anthropozentrischen, intellektualistischen Welt des Theaters rein nichts zu tun hat, die aber in ihrer Art völlig ausgeglichen, einheitlich, homogen ist. In dieser Eigen-

⁸⁵⁷ Herbert TANNENBAUM, Probleme des Kinodramas. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 61.

⁸⁵⁸ Zu "Bild und Film" und speziell zur Filmdramatik-Debatte siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 84-100 und 132-143.

⁸⁵⁹ Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, a.a.O., S. 30.

⁸⁶⁰ Ebenda, S. 31.

⁸⁶¹ Ebenda, S. 32.

⁸⁶² Ebenda, S. 33.

⁸⁶³ Ebenda, S. 31.

⁸⁶⁴ Ebenda, S. 31-32.

⁸⁶⁵ Herbert TANNENBAUM, Kunst im Kino, a.a.O., S. 2.

⁸⁶⁶ Herbert TANNENBAUM, Probleme des Kinodramas, a.a.O., S. 60.

⁸⁶⁷ Ebenda.

⁸⁶⁸ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 92.

⁸⁶⁹ Herbert TANNENBAUM, Probleme des Kinodramas, a.a.O., S. 61.

art, dieser Relativität erkennen wir den aparten, nur dem Kino eignen Stil."⁸⁷⁰ Obwohl TANNENBAUM damit die Eigenständigkeit der Filmkunst als einer der ersten herausgearbeitet und vertreten hatte, stellte er dennoch das Wortdrama über das Kinodrama. Seinen Hauptgrund dürfte das darin gehabt haben, daß für ihn die Kunst des Kinos noch immer eher Möglichkeit denn alltägliche Wirklichkeit gewesen ist. Daran vermochte auch die einzigartige Asta Nielsen nichts zu ändern, durch deren spezifisch kinomäßige Begabung er sich in seinen Thesen über Filmspielerei bestätigt fühlte.

Aus der weiteren filmpublizistischen Arbeit TANNENBAUMs, soweit sie vom Verfasser rekonstruiert und dokumentiert werden konnte,⁸⁷¹ sind - neben einer Besprechung des PINTHUSschen "Kinobuches"⁸⁷² - allenfalls einige Bemerkungen zur Wesensverwandtschaft von Kino und Plakat von Belang: Beider Aufgabe sei es, "in aller Konzentriertheit mit Hilfe einer grotesken Steigerung der dargestellten Objekte ein primitives, formelhaftes, buntes Bild von der Art und der Beschaffenheit irgend eines Dinges zu geben. Kino und Plakat sind aus dem Geist unserer Zeit heraus geworden, die in ihrer Hast und Arbeitsamkeit mit kräftigen Mitteln angepackt sein will, deren Menschen am meisten und am raschesten durch den Sehsinn erfassen, und die mit Vorliebe all das annehmen, was sich knapp, formelhaft und bunt darbietet."⁸⁷³ Das Kinoplakat selbst müsse immer den inneren Zusammenhang mit dem zugrundeliegenden Film wahren: "Das Tempo, die Konzentriertheit, die bis zur Groteske gesteigerte Intensität der Filmhandlung, die das Wesen und den Erfolg des Kinos ausmachen, müssen auch im Kinoplakat zum Ausdruck kommen. Im Plakat muß etwas von der Erregtheit, dem Abenteuerlichen und Phantastischen, das dem Kino eigentümlich ist, nachzittern"⁸⁷⁴.

⁸⁷⁰ Ebenda.

⁸⁷¹ Siehe: Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, a.a.O., S. 33-82.

Nach Drucklegung fand sich ein weiterer TANNENBAUM-Artikel, für dessen Überlassung der Verfasser dem Filmplakat-Spezialisten Johannes Kamps zu danken hat: Herbert TANNENBAUM, Das Kinoplakat. In: Das Lichtbild-Theater (Berlin), Nr. 17, 24.4.1913, S. 11-13.

⁸⁷² Siehe: Herbert TANNENBAUM, Das Kinobuch. In: Volksstimme (Mannheim), 15.3.1913. Nachdruck in: Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, a.a.O., S. 51.

⁸⁷³ Herbert TANNENBAUM, Kino, Plakat und Kinoplakat. In: Das Plakat (Berlin), Nr. 6, 15.11.1914, S. 237. (Nachdrucke in: Bild und Film, Nr. 9, 1914/15; Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, a.a.O.).

⁸⁷⁴ Ebenda, S. 241.

C. Filmtheorien der literarischen Intelligenz (1910-1914)

Ist Film Kunst? Kann Film überhaupt Kunst sein oder steht dem Grundsätzliche entgegen? Wenn Film Kunst sein kann, wie läßt er sich von den existierenden Künsten (Theater, Literatur, Pantomime, Malerei) abgrenzen? Wenn die Filmkunst eine eigenständige Kunstform ist, worin bestehen dann ihre spezifischen, nur ihr zukommenden Ausdrucksmittel? Das sind die zentralen Fragen, um die sich innerhalb der deutschen literarischen Intelligenz in den Jahren 1910 bis 1914 ein umfangreicher und sehr lebhafter theoretischer Disput entspann.

An der Kunstfrage schieden sich die Geister, resümierte MOSZKOWSKI 1914 im "Berliner Tageblatt": "Und in hundert Jahren - ohne mich auf den Kalender festzulegen -, wird sich der Kunstschreiber darüber wundern, daß es zu unserer Zeit soviel tüchtige, gescheite Kollegen gegeben hat, die eine gesunde Evolution nicht von einer Pest zu unterscheiden wußten."⁸⁷⁵ Die Priester der Kunst hätten sich nicht als Propheten bewährt und die beginnenden Möglichkeiten des Kinos übersehen. Bereits zwei Tage später antwortete der Kulturredakteur des "Berliner Tageblattes", ENGEL, ein Kinogegner, wann immer sich Gelegenheit bot, er könne "in der Institution des Kino, des gegenwärtigen und des zukünftigen, eine Bereicherung der Kunstsphäre nicht erblicken"⁸⁷⁶. Die Technik dürfe der Kunst nur immer respektvoll dienen, nie aber sie tyrannisieren. Alle Technik wolle Geld machen, der Urquell der Kunst ströme jedoch noch immer aus idealen Bedürfnissen.

Die Argumentationskette der literarischen Kinogegner faßte HOFFMANN, ebenfalls 1914, wie folgt zusammen: "Die ästhetische Beurteilung der Gegner geht von der verkehrten Voraussetzung aus, daß das Kino notwendig Kunst sein wollen müsse (was ihm ursprünglich beileibe nicht einfiel) und daß es, wenn es Kunst sein wolle, dramatische Kunst zu sein habe, weil seine Vorführungen theaterhaft wirken. Nun aber sei das Drama eine Gattung der Dichtung; und das natürlichste dichterische Ausdrucksmittel sei das Wort, das gerade in der kinematographischen Darstellung ausfallen müsse. Folglich sei das Kino ein Unding."⁸⁷⁷ HOFFMANN, Mitherausgeber und Redakteur der "Tat", gestand dem Kino zwar eigenständige bildhafte und schauspielerische Wirkungen von ästhetischem Wert zu, doch machte er sofort wieder einen Rückzieher: Die Möglichkeit ästhetischer Einzelwirkungen bedeute noch lange nicht die Möglichkeit einer einheitlichen Kunstform. "Denn ein Kunstwerk wird geboren aus der Verlebendigung eines Stoffs durch die Seele des Künstlers und durch die geisthafte Bezwungung dieses verlebendigten Gehalts. Das Kinostück aber ist eine nackte, rein mechanische und mechanisierende Veranschaulichung des rohen, seelisch ungestalteten Stoffes durch Technik; es ist keine Bewältigung, sondern bloß eine technische Bearbeitung des Stoff bleibenden Stoffes."⁸⁷⁸ Damit befand sich HOFFMANN auf Seiten der Literatenmehrheit. "Von der Entwicklungslinie der dramatischen Kunst zweigt das schönste kinematographische Drama weit ab"⁸⁷⁹, schrieb KIENZL 1911, der Lichtbilderapparat werde keine Seele für die Seelendichtung gewinnen, denn über Situation, Bewegung und nackte Tat könne er nicht hinaus. Die Bühne wolle Kunst, das Kino aber Technik vermitteln (HEILBORN)⁸⁸⁰. Das Kino wolle Kunst produzieren, gerade dies werde es aber nie können (GOTH)⁸⁸¹. Die Verhimmelung des Kinos als Kunst sei eine Begriffsverwirrung (THIEMANN)⁸⁸². In Kunst und Kultur steckten tiefere Persönlichkeitswerte, die durch kinotechnische Mimodramatik nimmer zum Ausdruck gelangen könnten (LEWIN)⁸⁸³. Das Kino habe weder mit Kunst etwas zu tun, noch verdiene der Kinodarsteller den Namen Künstler, urteilte KREISLER, eher als mit dem Theater habe es mit dem Panoptikum zu tun: "Das bewegliche Lichtbild ist nichts als ein be-

⁸⁷⁵ Alexander MOSZKOWSKI, Zukunfts-Kino. In: Berliner Tageblatt, Nr. 104, 26.2.1914, Abendausgabe, S. 1.

⁸⁷⁶ Fritz ENGEL, Zukunfts-Flimmer. Ein Brief an Alexander Moszkowski. In: Berliner Tageblatt, Nr. 108, 28.2.1914, Abendausgabe, S. 1.

⁸⁷⁷ Karl HOFFMANN, Das Kino. In: Die Tat (Jena), Nr. 10, Januar 1914, S. 1077.

⁸⁷⁸ Ebenda.

⁸⁷⁹ Hermann KIENZL, Theater und Kinematograph. In: Der Strom (Wien), Nr. 7, Oktober 1911, S. 220.

⁸⁸⁰ Ernst HEILBORN (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, S. 2.

Dies sei falsch, wandte sich der spätere Filmregisseur E. A. DUPONT gegen diese Ansicht: "Gerade eine Gleichstellung mit den künstlerischen Werten, die das Theater geschaffen hat, ist ja das Ziel der gesamten Industrie." E. A. DUPONT, Kinematographie und Darstellungskunst. In: Berliner Allgemeine Zeitung, zit. nach dem Nachdruck: Eine günstige Stimme für die Kinematographie. In: Erste Internationale Film-Zeitung (Berlin), Nr. 34, 24.8.1912, S. 23.

⁸⁸¹ Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 34, 8.2.1913, Morgenblatt, S. 2-3.

⁸⁸² J. THIEMANN, Kinodrama und Bühnendrama. In: Volkskultur (Berlin-Schöneberg), Nr. 1, 1.1.1914, S. 11.

⁸⁸³ Robert LEWIN, Kino-Kultur. In: März (München), Nr. 21, 25.5.1912, S. 314.

wegtes Panorama."⁸⁸⁴ Der Kinematograph sei eine "Maschinenkunst" (KLEMPERER)⁸⁸⁵, ein "mechanisches Spektakel" (RATHENAU)⁸⁸⁶, sei bestenfalls eine etwas veränderte Akrobatenkunst (PUTLITZ)⁸⁸⁷, sei keine Kunst, sondern Handwerk, Technik, die ihrem ganzen Wesen nach nichts von Veredlung wissen wolle (KÖHRER)⁸⁸⁸. Wenn man bei jenem Begriff der 'Veredelung' an eine künstlerische Vertiefung denke, so habe die Filmkunst durchaus versagt, behauptete auch ENGEL, diesmal in der "Deutschen Bühne": Es werde klar, "daß die Filmkunst überhaupt keine Dichterkunst ist, sondern eine Regisseurkunst und eine Technikerkunst"⁸⁸⁹. Die "Frankfurter Zeitung" schrieb in der Ankündigung ihrer Kino-Umfrage von 1912: Das Kino biete statt Kunst photographischen Abklatsch des Lebens; durch die Gewöhnung an rein Stoffliche werde gar der Weg zur eigentlichen Kunst versperrt, bei der zum stofflichen Reiz die Empfindung einer Formung und inneren Belebung des rein Stofflichen durch die Persönlichkeit des Dichters trete.⁸⁹⁰ Der Theaterkritiker BAB bestätigte, nicht der Stoff, sondern die Form mache ein Kunstwerk⁸⁹¹, im Kintopp herrsche rohste Stoffgier, die zur planmäßigen Zerstörung des ästhetischen Empfindens führen müsse⁸⁹². Rohstoff werde als Bewegungsvorgang dem Publikum vermittelt, so ASSMUS, alles Innerliche sei dem Kino verschlossen, das "Kinoschaustück" habe mit Kunst überhaupt nichts zu tun.⁸⁹³ Kino und Kunst seien zwei nie zu vereinende Dinge (VOLKNER)⁸⁹⁴, denn: "Kunst hat mit Vergnügung nichts zu tun. Kunst bereichert die Seele, Vergnügung täuscht sie über ihre Armut hinweg." (RATHENAU)⁸⁹⁵ Von einer "Kunst des Films" könne man nur in demselben Sinne sprechen, wie man von künstlerischer Photographie spreche (GOLDSTEIN)⁸⁹⁶. Zur Kunst gehöre Geist und der finde sich nicht im Tatsächlichen; der Versuch des Kinos, höchste Menschenbetätigung, Kunst, durch Maschinenbetrieb herzustellen, müsse scheitern (Paul ERNST)⁸⁹⁷. Das Kinodrama sei die rein äußerliche Aneinanderreihung willkürlich herausgegriffener Lebensfetzen (STÜMCKE)⁸⁹⁸, sei ein freudiges Spielen mit den Erscheinungen des Lebens (KLEMPERER)⁸⁹⁹, sei die direkte Übermittlung zurechtgemachten Lebensstoffes, ohne seelische Belebung durch das Wort oder durch künstlerische Gestaltung⁹⁰⁰. "Die Welt des 'Kino' ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten. Denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere, Licht und Leichtigkeit: es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche." (LUKÁCS)⁹⁰¹

Gestand also die Mehrheit der Autoren dem Kino Kunst höchstens im Sinne von "Können", von "Kunstherrlichkeit", nicht jedoch als "etwas Höheres" zu (KOCH)⁹⁰², so gab es doch etliche, die eine gegensätzliche Position vertraten. Bereits im Frühjahr 1910 verkündete RAPSILBER im "Roland von Berlin", "hier meldet sich eine Kunst an, eine Kunst im wahren und hohen Sinne des Wortes"⁹⁰³. Zum selben Zeitpunkt hatte OLITZKI in "Das Theater" keine Zweifel: "Nicht Malerei noch Plastik, nicht Schauspiel noch Musik vermögen unser Innerstes so stark zu bewegen wie diese neue Kunst, die Projektion ... auch Kinematographie genannt"⁹⁰⁴. Und HARDEKOPF, immer noch 1910, sah im "cinéma" die "Verzauberung der

⁸⁸⁴ Emil KREISLER, Kino. In: Die Wage (Wien), Nr. 39, 27.9.1913, S. 875.

⁸⁸⁵ Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (Bielefeld), Nr. 8, April 1912, S. 615.

⁸⁸⁶ Walter RATHENAU (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, S. 2.

⁸⁸⁷ Joachim zu PUTLITZ, Der dramatische Schriftsteller und das Kinodrama. In: Der Greif (Stuttgart), Nr. 1, Oktober 1913, S. 67.

⁸⁸⁸ Erich KÖHRER, Literarische Films. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 22.11.1913, S. 742.

⁸⁸⁹ Fritz ENGEL, Die Bilanz des Lichtspiels. In: Die Deutsche Bühne (Remagen-Rolandseck), Nr. 1, 1914, S. 2.

⁸⁹⁰ Vom Werte und Unwerte des Kinos. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 129, 10.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 2.

⁸⁹¹ Julius BAB, Die "Veredelung" des Kintopps. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 23.11.1912, S. 741.

⁸⁹² Julius BAB, Die Kinematographen-Frage. In: Die Rheinlande (Düsseldorf), Nr. 9, September 1912, S. 313.

⁸⁹³ Walter ASSMUS, Das veredelte Filmdrama. In: Volksbildung (Berlin), Nr. 8, 1913, S. 146-147.

⁸⁹⁴ Robert VOLKNER (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, S. 3.

⁸⁹⁵ Walter RATHENAU, a.a.O.

⁸⁹⁶ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 16, 1913, S. 128.

⁸⁹⁷ Paul ERNST, Möglichkeiten einer Kinokunst. In: Der Tag (Berlin), Nr. 49, 27.2.1913, zit. nach dem Nachdruck in: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, Frankfurt 1984, S. 73.

⁸⁹⁸ Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater. In: Bühne und Welt (Leipzig), Nr. 15, 1. Maiheft 1912, S. 91.

⁸⁹⁹ Victor KLEMPERER, a.a.O., S. 617.

⁹⁰⁰ Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O.

⁹⁰¹ Georg von LUKÁCS, Gedanken zu einer Ästhetik des Kino. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 251, 10.9.1913, S. 1.

⁹⁰² Hermann KOCH, Kino und Theater. In: Der Strom (Wien), 1914, S. 62.

⁹⁰³ M. RAPSILBER, Film und Kulisse. In: Der Roland von Berlin (Berlin), Nr. 14, 31.3.1910, S. 455.

⁹⁰⁴ Max OLITZKI, Die neue Kunst. In: Das Theater (Berlin), Nr. 2, April 1910, S. 33.

Kunst" am Werk.⁹⁰⁵ Auch 1912, auf dem Höhepunkt des Theater-Kino-Streites, fanden sich positive Stimmen. Auf die Frage der "Frankfurter Zeitung" mochte VAN EEDEN nicht glauben, daß das Kino nie etwas mit Kunst zu tun haben werde: "Das hängt alles davon ab, daß durch den Genius die mechanische Leistung von innen belebt wird ... Ein verbessertes Werkzeug ist auch dem echten Künstler willkommen"⁹⁰⁶. "Es ist unbestreitbar, daß die Kinematographie künstlerischen Intentionen gerecht werden kann"⁹⁰⁷, empfand der Wiener Schriftsteller Th. H. MAYER vor bewegten Naturaufnahmen von "überwältigender Stimmungskraft"; der Kinematograph könne sogar neue Begriffe für künstlerische Wertung heranbilden⁹⁰⁸. Die Kinematographie sei ein Kunstzweig im Erstlingsstadium seines Entstehens, ein neues künstlerisches Ausdrucksvermögen (SIRETEAN)⁹⁰⁹; sie sei Kunst, denn sie entwickle, verändere und erneue sich wie diese, sie entarte, enttäusche und beglücke wie diese, sie lebe und wolle gepflegt sein wie diese (NEYE)⁹¹⁰.

Im Autorenfilmjahr 1913 genügte den kinofreundlich gesinnten Literaten die bloße Potenz des Films zur Kunst nicht mehr, sie forderten die Schaffung wirklicher Filmkunstwerke. Obwohl LUX die schauspielerische Leistung Bassermanns im ersten Autorenfilm, Der Andere, 'grandios' fand - der Zuschauer im Kino lerne genau unterscheiden, was echte Menschenkunst und was bloß Darstellungskitsch sei⁹¹¹ -, kam er zu dem Urteil, die "Filmdichtung", die dramatisch gerundete, vertiefte und eindrucksvolle Werke hervorbringe, fehle noch⁹¹². SALTEN schloß sich in einer Besprechung der italienischen Verfilmung von Quo vadis? an, dem neuen Kunstmittel fehle einstweilen noch die neue Kunst.⁹¹³ Dagegen genügte dem Dramaturgen Max Reinhardts, FREKSA, die bloße Schriftstellerbeteiligung als Indiz, um in der Filmentwicklung den Übergang zu konstatieren "aus dem naiven Stadium, das in der Freude bestand, ein buntes Vielerlei aufzunehmen und an den Lichtschirm zu werfen, in das künstlerische Stadium, in dem bewußt mit den vorhandenen Möglichkeiten gearbeitet werden soll"⁹¹⁴. Im Kern hatte schon van EEDEN so argumentiert und ECKART schloß sich dem - in der schweizerischen Schriftstellerverbands-Zeitschrift "Die Ähre" - an: Wie andere Technikwerkzeuge in der Hand des Künstlers mechanische Eigenschaften zu ästhetischen Fähigkeiten wandelten, "so ist der kinematographische Apparat ein Werkzeug, das der künstlerischen Hand und des dichterisch-schöpferischen Geistes bedarf, um eben auch Kunstwerke zu erzeugen"⁹¹⁵. Der erste Literat, der hauptberuflich als Filmdramaturg arbeitete, LAUTENSACK, schrieb im Fachblatt "Lichtbild-Bühne", das Kino wiederhole mit neuzeitlicher Vollendung die erste Kunstregung des Menschen: ein Ding aus seiner Umgebung nachzubilden.⁹¹⁶ Was höchste Kunst wolle, Lebenserhöhung durch Erschüttertwerden im Tiefsten, erreiche das Kinostück mit rohen, primitiven Mitteln, meinte PINTHUS, ließ aber sogleich die - für den Herausgeber des "Kinobuches" doch befremdliche - Einschränkung in Parenthese folgen: "(ohne deshalb Kunst zu sein)"⁹¹⁷. Ähnlich einschränkend wertete der Theaterkritiker Julius HART, wenn er die Filmkunst als Kunst der allerbreitesten Massen bezeichnete⁹¹⁸, als Volkskunst, wie sie die Massen haben wollten⁹¹⁹. Hatte BAB dramatische Kunst als "Symbolhaftwerden"⁹²⁰ definiert, das jedoch immer nur durch das Wort zu erreichen sei, und hatte MAUTHNER entschieden, der "Kienschund" habe kein symbolisches Ausdrucksmittel⁹²¹, so widersprach KANEHL:

⁹⁰⁵ Stefan WRONSKI (= Ferdinand HARDEKOPF), Der Kinematograph. In: Nord und Süd (Berlin), Nr. 412, 2. Augustheft 1910, S. 326.

⁹⁰⁶ Frederik van EEDEN (Umfrageantwort zu "Vom Werte ..."). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, S. 1.

⁹⁰⁷ Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien. In: Oesterreichische Rundschau (Wien), Nr. 1, 1.4.1912, S. 53.

⁹⁰⁸ Ebenda, S. 61.

⁹⁰⁹ Paul SIRETEAN, Lichtspieltheater und Schaubühne. In: Die Wage (Wien), Nr. 14, 6.4.1912, S. 319-320.

⁹¹⁰ Karl NEYE, Die neue "Literatur". In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 4, 15.11.1912, Spalte 221.

⁹¹¹ Joseph August LUX, Die Muse des Films. In: Velhagen & Klasing Monatshefte (Bielefeld), Nr. 11, Juli 1913, S. 432.

⁹¹² Joseph August LUX, Filmzauber. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 121, 7.3.1913, Morgenblatt.

⁹¹³ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 82, 6.4.1913, Morgenblatt, S. 1.

⁹¹⁴ Friedrich FREKSA, Der Film und die Dramatiker. In: Straßburger Post, Nr. 444, 22.4.1913, Morgenausgabe, 1. Blatt.

⁹¹⁵ Walther ECKART, Das Kinodrama. I. Teil. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 2, 12.10.1913, S. 1.

⁹¹⁶ Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum!. In: Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 23, 7.6.1913, S. 162.

⁹¹⁷ Kurt PINTHUS, Einleitung. In: derselbe (Hrsg.), Das Kinobuch, Leipzig 1913/14, S. 24-25.

⁹¹⁸ Julius HART, Schaulust und Kunst. In: Die Woche (Berlin), Nr. 37, 13.9.1913, S. 1541.

⁹¹⁹ Julius HART, Kunst und Kino. In: Der Tag (Berlin), Nr. 257, 1.11.1913.

⁹²⁰ "... was an dramatischer Kunst Kunst ist; niemals nämlich die Anordnung einer Reihe von aufregenden Vorgängen, sondern stets das Symbolhaftwerden dieser Vorgänge, die Enthüllung einer irgendwie geistigen Leidenschaft, eines persönlichen Verhältnisses zur Welt durch die Vorgänge hindurch. Diejenige Nuancierung, Rhythmisierung, Durchgeistigung aber, die den dargestellten Handlungen eine solche Transparenz gibt, ist immer nur durch das Wort, das Werkzeug des Dichters, zu erreichen." Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 312.

⁹²¹ Fritz MAUTHNER, Der Kienschund und seine Dramaturgie. In: Berliner Tageblatt, Nr. 167, 31.3.1912, 1. Beiblatt, S. 1.

"Aber es gibt eine Kinokunst ... weil im Kinematographen eine neue Möglichkeit erstanden ist, künstlerischen Gefühlserlebnissen, die man bisher ungerecht und lügenhaft in eine der bestehenden Kunstformen (meist Drama oder Roman) gezwungen hat, das erlösende Symbol zu geben."⁹²² "Der Kino", so RITSCHER in "Bühne und Welt", müsse sich freimachen von allem, was nicht in seinem Wesen begründet liege: Nur "durch das Bild als Symbol für dahinter liegende und damit eng verbundene, unsichtbare Tatsachen, und nur mit dem Bild kann er seinem Ziele näherkommen"⁹²³. HEIMANN gab dem Filmschauspiel nur dann die Chance, eine echte Existenz zu gewinnen, wenn es sich so weit wie möglich vom Wort entferne, zur Pantomime würde: "... seine Handlung dürfte nie an die Wirklichkeit rühren, sondern sich bis zur Abstraktion, bis zum Symbol verflüchtigen. Auch dieses wäre eine Aufhebung des Stoffes durch die Form"⁹²⁴. Solch verfehlte Reduktion aufs Abstrakt-Pantomimische läßt sich mit ECKART richtigstellen: "Das Kinodrama hat es aber keineswegs mit formaler Ästhetik äußerlich schöner Bewegungen zu tun, sondern mit Darstellung einer Handlung, im höchsten Sinn symbolischer Gestaltung einer Idee in dramatischer Form."⁹²⁵

Mittlerweile mehrten sich die Stimmen, die es nicht bei der Behauptung der Kunstfähigkeit des Films beließen, sondern die Herausarbeitung und Beachtung der der Filmkunst eigenen Gesetze, Ausdrucksmittel, Materialbedingungen und stilistischen Eigenheiten anmahnten. "Sollte jemals der Kino für die Kunst in Frage kommen", antwortete SCHMITZ auf die Umfrage des "Börsenblattes" vom Juni 1913, "so müßte er aus seinen eigenen Gesetzen heraus ein neues Genre hervorbringen, das ohne die Hülfe des gesprochenen Wortes, ähnlich wie die Pantomime, mit den technischen Mitteln des Kinos selbst verständlich würde."⁹²⁶ Eigenes, Neues müsse in der Filmkunst gefunden werden, so DREECKEN in den Leipziger "Xenien". "Der Film wartet auf eine Kunst, die speziell für ihn schafft, die ... auf den Zuschauer Wirkungen ausübt, deren Mittel nicht vom Theater erborgt sind und deren Voraussetzungen in ihr selbst liegen."⁹²⁷ Erste Bedingung für das Filmdrama als neue Kunstform war für den Kinokritiker LIST, "daß die Handlung durch die dem Wesen des Kinos entsprechenden Mittel vollkommener zur Darstellung gelangen könnte, als in einer andern Kunstform."⁹²⁸ LIST kam hier, seiner kinoreformerischen Orientierung wegen, zu einem negativen Ergebnis. Die üblichen Zwischentitel vor Augen und das Bühnendrama als Richtschnur im Kopf schloß er: "Die Aufgabe, die sich das Kino gesetzt hat, ist mit den ihm eigentümlichen Mitteln unlösbar."⁹²⁹ Wie lange es wohl dauere, fragte SCHEU in der "Vossischen Zeitung", bis das Kinodrama zur "von einem ernsten Kanon der Kunst erhobenen Gattung der Poesie"⁹³⁰ aufsteigen werde? "Am Anfang war in jeder Kunst das Material."⁹³¹ Bisher gebe es nur Zubereitungen gegebenen Stoffs, aber keine Dichtungen im Geist des Materials. Doch SCHEU war optimistisch: Es werde sicherlich "in dieser Gattung ebenso vollkommene und in sich geschlossene materialechte Dichtungen geben wie in der Wortkunst, und das wird dazu beitragen, daß sich die Künste gegenseitig differenzieren, läutern und sich wechselseitig als Maßstäbe dienen."⁹³² Das Kino müsse gegenüber Bühne und Buch seinen eigenen künstlerischen Stil ausbilden, schrieb ELSTER 1915, so könne "das Kinokunstwerk auch nur aus den besonderen Eigenheiten der Äußerungsmittel des Films erdacht und geschaffen werden"⁹³³: konkludente Handlung und Gesten, die stumme Sprache der Dinge erlaubten auch dem Film Verinnerlichung und Psychologie. BAB, der das Kino auch 1915 nur als "ein Theater der stummen Dinge, als Zauberbühne"⁹³⁴ ansah, stellte sich eingangs seines "Volksbühne"-Beitrages rhetorisch die Frage, was für eine Kunst das Kino wohl sei: Bildende? Poesie? Theaterkunst? Pantomime? Keine davon, überhaupt keine ernsthafte

⁹²² Oskar KANEHL, Kinokunst. In: Wiecker Bote, Nr. 2, 1913/14, zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, München Tübingen 1978, S. 50.

⁹²³ Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19/20, 1. u. 2. Juliheft 1914, S. 335.

⁹²⁴ Moritz HEIMANN, Der Kinematographen-Unfug. In: Die Neue Rundschau, Nr. 1, 24.1.1913, zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, a.a.O., S. 79.

⁹²⁵ Walther ECKART, Das Kinodrama. I. Teil, a.a.O.

⁹²⁶ Oscar A. H. SCHMITZ (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 135, 14.6.1913, S. 6371.

⁹²⁷ Wilhelm DREECKEN, Der Film von heute und morgen. In: Xenien (Leipzig), Nr. 6, 1913, S. 78.

⁹²⁸ Josef LIST, Das Kinodrama als Kunstform? In: Deutsche Arbeit (Prag), Nr. 4, Januar 1914, S. 240.

⁹²⁹ Ebenda, S. 241.

⁹³⁰ Robert SCHEU, Das Kino der Kommenden. In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 117, 5.3.1914, Abendausgabe.

⁹³¹ Ebenda.

⁹³² Ebenda.

⁹³³ Alexander ELSTER, Die Zukunft des Kinos. In: Kunstgewerbeblatt (Berlin/Leipzig), Nr. 12, September 1915, S. 237.

⁹³⁴ Julius BAB, Theater und Kinematograph. In: Die Volksbühne (Berlin), Nr. 3, März 1915, S. 9.

Kunst, so BAB, eben bloß Zauberbühne. Doch gerade diese Fragen, welcher Kunstform der Film am ähnlichsten sei, generell: wie das Verhältnis des Films zu den alten Künsten sei, hatten in den Jahren zuvor die literarische Intelligenz zu einer Vielzahl von aufschlußreichen theoretischen Stellungnahmen angeregt.

1. Film und die alten Künste

"Das Filmdrama aber ist zur Unkunst verdammt", bekräftigte BAB 1915, "weil die dramatische Kunst Kunst wird durch das gestaltende Wort."⁹³⁵ Die entschiedene Abgrenzung von den Wortkünsten war das Hauptthema der literarischen Filmtheoretiker, und als der wesentliche Punkt bei der Beweisführung, daß der Film nicht zur Kunst taugte, galt das Fehlen des Wortes. Der Schriftsteller und Sprachphilosoph Fritz MAUTHNER schrieb im März 1912 im "Berliner Tageblatt": Im Gegensatz zum Schund des Kientopps sei die "ganze Schundliteratur des Romans und der Bühne ... immer noch nicht völlig losgelöst von der Tradition der Poesie, ist immer noch gebunden an das einzige Mittel der Poesie, an eine gewisse 'poetische Sprache'"⁹³⁶. BAB griff diesen Gedanken auf und bezog sich im "Pester Lloyd" explizit auf MAUTHNER: "Denn solange ein Autor sich noch des Wortes bedient, kann er sich in den ältesten und blassesten Konventionen ergehen, ein allerletzter Schimmer des Geistes, der einst Worte, Gedanken, Anschauungen geschaffen hat, muß doch durch die Reden seiner Personen noch nachglänzen; nur der Film-poet ist in der Lage, den Geist, die Bedeutung, den Sinn völlig auszutreiben und eine bloße Folge von brutal aufregenden Scheintatsachen zu bieten."⁹³⁷ Und an anderer Stelle, immer noch 1912, formulierte er, das Menschenwort enthalte selbst in dümmster Anwendung noch einen letzten Hauch des Geistes, noch der primitivste Dialog bedeute gegenüber der rohen Pantomime eine unendliche Verfeinerung der Motive.⁹³⁸ In einem weiteren Angriff auf das ihm so verhaßte Filmdrama äußerte BAB, dieses maße sich die Darstellung psychischer Zusammenhänge an, die nur dem Wort gelänge.⁹³⁹ "Die Sprache kann die Psychologie einer Handlung restlos ausdrücken"⁹⁴⁰, schien ELSTER BAB Recht zu geben, das Bild habe dafür nur das Anschauliche, das Schaumoment. Doch im selben Aufsatz hoffte ELSTER auf ein Fortschreiten der Filmkunst, "daß man für seelische Regungen den Ausdruck der Bewegung zeichnen lernt"⁹⁴¹. Es sei ein Unding, widersprach ASSMUS, "dramatische Vorgänge, die sich auf das Innenleben eines Menschen beziehen, ohne Wort darstellen zu wollen"⁹⁴²; der Film könne nicht sprechen und werde es auch nie lernen. Gerade letzteres aber, die Einführung des hörbaren Wortes ins Kino, forderte KAISER in der "Kölnischen Zeitung", eben weil "das psychologische Drama im Kino schlechtweg unmöglich"⁹⁴³ sei. Ausgangspunkt der besonderen mythischen Wirkung auf der Theaterbühne sei vor allem das Wort, so HÜBNER: "Das Wort ist der Telegraph der Seele."⁹⁴⁴ - 1924 sollte Béla BALÁZS das menschliche Gesicht als "Semaphor", also als optischen Telegraphen, der Seele bezeichnen.⁹⁴⁵

In bezug auf Verfilmungen dramatischer Werke stellte KIENZL fest, der Geist, "dessen letzter, vollkommener Ausdruck nur das Wort sein kann"⁹⁴⁶, sei zum Teufel. Klassikerverfilmungen, so LUX, seien rohe Veräußerlichungen des Geistigen, das ans Wort gebunden sei.⁹⁴⁷ Die Adaptierung dichterischer Werke sei von Übel, bestätigte HEYSE, da das Wort und damit die geistige Bedeutung durch die Beschränkung auf das bloß Mimische ausgeschaltet werde.⁹⁴⁸ Mit dem Wort entbehre der Film der Möglichkeit der Indivi-

⁹³⁵ Ebenda, S. 7.

⁹³⁶ Fritz MAUTHNER, Der Kienschund ..., a.a.O.

⁹³⁷ Julius BAB, Der Kampf mit dem "Kientopp". In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 139, 13.6.1912, Morgenblatt, S. 2.

⁹³⁸ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O.

⁹³⁹ Julius BAB, Die "Veredelung" des Kientopps, a.a.O., S. 742.

⁹⁴⁰ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliche über Kinodramatik. In: Die schöne Literatur (Leipzig), Nr. 15, 19.7.1913, Spalte 279.

⁹⁴¹ Ebenda.

⁹⁴² Walter ASSMUS, Das veredelte Filmdrama, a.a.O., S. 146.

⁹⁴³ Emil KAISER, Gedanken über die Gegenwart und Zukunft des Kino. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1148, 12.10.1913, S. 2.

⁹⁴⁴ F. M. HÜBNER, Der Dichter und das Kino. In: Allgemeine Zeitung (München), Nr. 39, 27.9.1913, S. 630.

⁹⁴⁵ Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch (1924). In: derselbe, Schriften zum Film. Band 1, München Budapest Berlin (DDR) 1982, S. 52.

⁹⁴⁶ Hermann KIENZL, Der "literarische" Film. In: Der Türmer (Stuttgart), Nr. 10, Juli 1913, S. 528.

⁹⁴⁷ Joseph August LUX, Filmzauber, a.a.O.

⁹⁴⁸ Paul HEYSE (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 5986.

dualisierung (RITSCHER).⁹⁴⁹ Ohne das Wort könne die in Sensationen umgesetzte Moral der Kinos so gut wie gar keine erzieherische Wirkung ausüben ("Frankfurter Zeitung").⁹⁵⁰ Das Kino ersetze niemals "das Beste, was dem Menschen gegeben ist: das beseelte und durchgeistigte Wort" (LIENHART)⁹⁵¹. Diese Ansicht vertrat auch GAULKE, der gerade ein Drehbuch für die "Deutsche Bioscop" verfaßt hatte,⁹⁵² als er 1914 im Reformfachblatt "Film und Lichtbild" schrieb: "Das Wort ist das einzige Mittel des Verständnisses zwischen Menschen, im Leben wie in der Kunst."⁹⁵³

Für LUKÁCS war das gesprochene Wort Vehikel des Schicksals; die Gestalten des Kinos aber hätten bloß Bewegungen, keine Seelen, was ihnen geschähe sei bloß Ereignis, doch kein Schicksal. LUKÁCS gewann der Stummheit des Kinos freilich auch Positives ab: "Die Entziehung des Wortes und mit ihm des Gedächtnisses, der Pflicht und der Treue gegen sich selbst und gegen die Idee der eigenen Selbstheit macht, wenn das Wortlose sich zur Totalität rundet, alles leicht, beschwingt und beflügelt, frivol und tänzerisch."⁹⁵⁴ Alfred KERR, dem im Kino vor einer "schafsdummen" Geschichte 'etwas in die Augen schoß', erklärt diese Gefühlswirkung ebenfalls mit der Wortelosigkeit: "Worte wenden sich an den Verstand; man käme zum Bewußtsein, wie kindlich, wie dagewesen alles ist"⁹⁵⁵.

Der Kunstwert eines Dramas oder Romans werde von der Sprache, der Wucht des Wortes bestimmt, erklärte der Dramaturg des "Berliner Theaters" und Direktor der "Nationalzeitung", Kurt MÜHSAM, in der "Börsenblatt"-Umfrage: "In dieser Hinsicht wirkt also der Kinomatograph als Vermittler von Romanen und dramatischen Werken direkt kunstscheidlich."⁹⁵⁶ Und DESSOIR an gleicher Stelle: "Niemand kann das künstlerisch Wertvolle eines Werkes der Literatur, da es unlöslich mit den Worten verknüpft ist, in eine kinematographische Darstellung übergehen."⁹⁵⁷ Ein Dramatiker ohne Worte sei wie ein Maler ohne Hände, warnte STÜMCKE (unter dem Pseudonym "Kinomastix") in der von ihm mitbegründeten Zeitschrift "Bühne und Welt" die Bühnenautoren vorm Drehbuchschreiben.⁹⁵⁸ HART zog die Konsequenz und plädierte für die grundsätzliche Scheidung der Wort- von den Kinokünstlern: "Alle diejenigen, welche der Meinung sind, alles das, was sie uns künstlerisch zu offenbaren haben, das können sie auch ohne alle Sprache und Wort, rein mit körperlichen Bewegungen, pantomimisch, mit Kulissen, Dekorationen und Kleidern zum Ausdruck bringen, wollen wir nur ja händeringend bitten, sie möchten doch fürderhin nur noch fürs Kino dichten."⁹⁵⁹ Die Ausdrucks- und Darstellungsmittel des Kinodramas reichten nicht, ergänzte GAULKE, die Wirkung des gesprochenen Wortes hervorzurufen: "Literatur ist Wortkunst, die Kinokunst ist aber eine Bildkunst"⁹⁶⁰. Der Zug der Zeit gehe vom Wort zum Bild, diagnostizierte FUCHS mit dem Kino einen "weiteren großen Schritt zur Entliterarisierung der Menschheit"⁹⁶¹.

Gegenposition zu der Vielzahl der Wortapologeten bezogen vor allem FRIEDEL und EWERS. Möglicherweise als "Nachhall jener Sprachkrise, die zumal österreichische Autoren (wie Hugo von Hofmannsthal oder Robert Musil) kurz nach der Jahrhundertwende beschrieben haben"⁹⁶², formulierte der Österrei-

⁹⁴⁹ Wolf RITSCHER; Über die Grenzen ..., a.a.O.

⁹⁵⁰ Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O.

⁹⁵¹ Friedrich LIENHART (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 129, 7.6.1913, S. 6110.

⁹⁵² Die Löwenbraut. Ein Künstlerdrama (Regie: Max Obal). Siehe: Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1913-1914, Berlin (West) 1969, S. 461.

⁹⁵³ Johannes GAULKE, Der gegenwärtige Stand des Kinodramas. In: Film und Lichtbild (Stuttgart), 1914, S. 25.

⁹⁵⁴ Georg von LUKÁCS, Gedanken zu einer Aesthetik des Kino. In: Frankfurter Zeitung, a.a.O.

In der ersten Fassung dieses Textes fehlt der zitierte Satz. Siehe: Georg v. LUKÁCS, Gedanken zu einer Aesthetik des "Kino". In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 90, 16.4.1911, S. 45-46.

⁹⁵⁵ Alfred KERR, Kino. In: Pan, 1912/13, zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, a.a.O., S. 76.

⁹⁵⁶ Kurt MÜHSAM (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 128, 6.6.1913, S. 6031.

⁹⁵⁷ Max DESSOIR, ebenda.

⁹⁵⁸ KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater. In: Bühne und Welt (Leipzig), Nr. 5, 1. Dezemberheft 1912, S. 207.

STÜMCKE enthüllte sein Pseudonym in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 132, 11.6.1913, S. 6234.

⁹⁵⁹ Julius HART, Kunst und Kino, a.a.O.

⁹⁶⁰ Johannes GAULKE, Die Entwicklungsmöglichkeiten der Lichtbildbühne. In: Über Land und Meer (Stuttgart), Nr. 1, 1914, S. 16, 17.

⁹⁶¹ Georg FUCHS, Kino und Kunst. In: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 364, 19.7.1913, Vorabendblatt.

⁹⁶² Thomas KOEBNER, Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. In: Helmut KREUZER (Hrsg.), Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft, Heidelberg 1977, S. 17.

cher FRIEDEL⁹⁶³: "Aber ich glaube, wir werden heutzutage nicht mehr so geneigt sein, dem Wort eine so absolute Hegemonie einzuräumen. Man darf vielleicht eher sagen, daß Worte für uns heutzutage schon etwas Überdeutliches und dabei merkwürdig Undifferenziertes haben. Das Wort verliert allmählich ein wenig an Kredit. ... Der menschliche Blick, die menschliche Gebärde, die ganze Körperhaltung eines Menschen vermag heutzutage bisweilen schon mehr zu sagen als die menschliche Sprache. Man darf Schweigen nicht mit Stummheit verwechseln."⁹⁶⁴

Hanns Heinz EWERS hatte sich in seiner Kontroverse mit KYSER um die Autorenbeteiligung am Kino⁹⁶⁵ auf Goethes "Faust" berufen: "Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen, / Ich muß es anders übersetzen - -"⁹⁶⁶. EWERS, der nach eigenem Bekunden den Student von Prag schrieb, weil ihn die Möglichkeit reizte, endlich einmal des Wortes entraten zu können, teilte FRIEDELs Ansicht über Mimik und Gestik, die es ermöglichten, "auch ohne Worte die Seele sprechen zu lassen"⁹⁶⁷. Mehrfach denunzierten Kinogegner den Film als Surrogat⁹⁶⁸, gar als Surrogat eines Surrogats⁹⁶⁹; EWERS wendete denselben Vorwurf gegen das Wort: Es sei "für alle tiefste Empfindung nur ein vages und nie voll ausschöpfendes Surrogat"⁹⁷⁰ gewesen. HASENCLEVER sah es als Vorzug des Kintopps, keine sterile Geistigkeit wie die Kunst des Theaters zu sein.⁹⁷¹ Durch das Lichtbild sei gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, so BAEUMLER im Münchner "März": "Eine Welt des Ausdrucks tut sich auf. ... Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels bildet sich heraus."⁹⁷² Im Ansatz nahmen FRIEDEL EWERS und BAEUMLER bereits jenen Gedanken der visuellen Kultur vorweg, die die Buchkultur seit Gutenberg abzulösen imstande sei; ein Gedanke, den BALÁZS zehn Jahre später in seinem Buch "Der sichtbare Mensch" ausführen sollte⁹⁷³. EWERS hatte ja schon 1907 'den Kientopp der Gutenbergischen Erfindung an die Seite gestellt'⁹⁷⁴, desgleichen taten der Kinoreformer HÄFKER 1908⁹⁷⁵, der Filmdramaturg LAUTENSACK 1913⁹⁷⁶ sowie Helene LANGE, die 1912 begrüßte, daß das abstrakte Wort nun von der Anschauung ergänzt werden könne: "Soll man nicht die Hoffnung daran knüpfen, daß wir von Buchstabenmenschen wieder mehr Augenmenschen werden?"⁹⁷⁷ FREKSA wußte von einem naiven Augenhunger des Volkes, die "Menschen unserer Tage" würden mit einer ungeheuren Menge gedruckter Buchstaben, mit abstrakten Begriffen, mit Abkürzungszeichen für komplizierte Vorstellungen überfüttert: "Die Folge dieses Zustandes ist ein Augenhunger von solcher Mächtigkeit und Bedürfniskraft, wie ihn

⁹⁶³ Laut FRITZ schrieb FRIEDEL 1914 das Drehbuch zu Die Bekehrung des Dr. Wundt. Walter FRITZ, Kino in Österreich 1896-1930, Wien 1981, S. 44.

⁹⁶⁴ Egon FRIEDEL, Prolog vor dem Film. In: Blätter des Deutschen Theaters (Berlin), Nr. 32, 1912/13, S. 511. FRIEDEL revidierte diese Auffassung mit dem Aufkommen des Tonfilms. In seiner "Kulturgeschichte der Neuzeit" schrieb er 1931: "Anfangs sah es so aus, als ob sich in ihm eine neue Kunstform ankündige, wozu er aber lediglich durch seine Stummheit verleitete. Die Phantasie auch des nüchternsten und beschränktesten Menschen ist nämlich immer noch hundertmal packender und pittoresker als alle gesprochenen Worte der Welt; die schönsten und tiefsten Verse können nicht annähernd ausdrücken, was der einfachste Galeriebesucher unartikulierte empfindet. Solange der Kinematograph stumm war, hatte er außerfilmische, nämlich seelische Möglichkeiten. Der Tonfilm hat ihn entlarvt; und vor aller Augen und Ohren breitet sich die Tatsache, daß wir es mit einer rohen toten Maschine zu tun haben. Das Bioskop tötet nur die menschliche Gebärde, der Tonfilm auch die menschliche Stimme". Egon FRIEDEL, Kulturgeschichte der Neuzeit. Band 2, München 1976, S. 1512-1513.

⁹⁶⁵ Siehe hier, S. 51ff.

⁹⁶⁶ Hanns Heinz EWERS, Antwort an Hans Kyser. In: B. Z. am Mittag (Berlin), Nr. 44, 21.2.1913, Erstes Beiblatt.

⁹⁶⁷ Hanns Heinz EWERS, Der Film und ich. In: LichtbildBühne (Berlin), Nr. 23, 7.6.1913, S. 39.

⁹⁶⁸ So beispielsweise der anonyme Schreiber der Einführung zur Kino-Umfrage der "Frankfurter Zeitung" (Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O.), ferner Georg SWARZENSKI (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos", a.a.O., Nr. 149, 31.5.1912, S. 3), Joachim BENN (Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen. In: Kölnische Zeitung, Nr. 737, 30.6.1912), Johannes GAULKE (Der gegenwärtige Stand des Kinodramas. In: Film und Lichtbild, a.a.O., S. 25), Karl HOFFMANN (Das Kino. In: Die Tat, a.a.O., S. 1080).

⁹⁶⁹ Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien, a.a.O., S. 57.

⁹⁷⁰ Hanns Heinz EWERS, Der Film und ich, a.a.O.

⁹⁷¹ Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher. In: Revolution (München), Nr. 4, 15.10.1913, zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, a.a.O., S. 48.

⁹⁷² Alfred A. BAEUMLER, Die Wirkungen der Lichtbildbühne. In: März (München), Nr. 22, 1.6.1912, S. 339, 340.

⁹⁷³ Siehe: Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch (1924). In: derselbe, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 51-53.

⁹⁷⁴ Hanns Heinz EWERS, Der Kientopp. In: Morgen (Berlin), Nr. 18, 11.10.1907, S. 578.

⁹⁷⁵ Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. In: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 86, 19.8.1908 (nicht paginiert).

⁹⁷⁶ Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum! In: LichtbildBühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 162.

⁹⁷⁷ Helene LANGE (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"), a.a.O., Nr. 148, 30.5.1912, S. 3.

wohl selten eine Zeit erlebte. Die Menschen sehnen sich danach, ihre abstrakten Begriffe mit plastischen Vorstellungen zu füllen.⁹⁷⁸

Von allen Kunstmitteln, beklagte STROBL, sei das Wort der großen Masse des Publikums am gleichgültigsten: "Der Kinematograph drückt diese Gleichgültigkeit unsres Publikums gegen das Wort unzweideutig aus."⁹⁷⁹ KIPPER warf gar Theaterleuten, wie Max Reinhardt, eine "Mindereinschätzung der Wortkunst" vor, deshalb besitze das Theater keine Abwehrkraft gegen die 'Kinoseuche'.⁹⁸⁰ Die literarischen Kritiker des Kinos setzten sich für die Wortkünste ein, als deren vornehmstes ihnen das Bühnendrama galt. Doch verbanden sie ihre Verteidigung des Theaters häufig mit heftigen Anklagen: Wegen der "fallenden Tendenz des künstlerischen Theaters" (KIENZL)⁹⁸¹; das Theater habe sich mit seinem Bestreben nach vollendeter Illusion verflacht und veräußerlicht (RAPSILBER)⁹⁸²; viele Theater hätten der Geschmacksrichtung des Kinos vorgearbeitet (STÜMCKE)⁹⁸³.

Der Kinoreformer WARSTAT vermochte keinen Unterschied im Prinzip der Naturtreue zwischen der naturalistischen Bühne und dem kinematographischen Film zu sehen, allenfalls einen Vorteil des letzteren: "Aber nicht nur formal hat unser Publikum im Theater eine Erziehung für den Kinematographen erhalten. Unterscheiden sich denn die Stoffe moderner Durchschnittsdramatik wirklich so außerordentlich stark von jenen Stoffen, die man in den besseren Films behandelt sieht?"⁹⁸⁴ Mitunter kehrte man die Beschwerde der Theaterverbände über die Konkurrenz des Kinos in die polemische Aufforderung um, die Bühnen sollten doch zunächst dem Kino keine Konkurrenz mehr machen.⁹⁸⁵ Die Eindrücke, die die Schaubühne vermittele, seien von denen der Schaubude so gut wie gar nicht zu unterscheiden (SIRETEAN)⁹⁸⁶. "Das ist nur noch Kinokunst"⁹⁸⁷, kritisierte HART das 'geistig-seelisch korrumpierte Theater der Verflachung', dem die literarische Seele herausgetrieben sei. Nicht das Kino schade dem Theater, sondern das unterhaltende Kino schade dem langweiligen Theater (MOLNÁR).⁹⁸⁸ Die Reaktionen der literarischen Intelligenz auf das Theatersterben gingen in zwei Richtungen, eine elitär-ästhetizistische und eine populistisch-pädagogische. Die elitären Vertreter der reinen Kunst frohlockten durchaus: EULENBERG begrüßte das Kino als unbewußten Bundesgenossen gegen die Unkunst des Theaters, der ernsten Schaubühne und der dramatischen Kunst könne das Kinema keinen Schaden zufügen.⁹⁸⁹ Wenn die besten Theater von der Konkurrenz durch schlechte Theater befreit würden, sei das ein Gewinn für die Kunst (HEILBORN, sinngemäß ebenfalls Oskar BIE und FREKSA)⁹⁹⁰; das wahre Theater habe nichts zu fürchten, es werde nur sein falsches Publikum verlieren (BEER)⁹⁹¹. Es sei eine Kulturtat des Kinos, den Niedergang des Theaters zum Bewußtsein zu bringen (KIPPER)⁹⁹². Paul ERNST sah zwar die ökonomischen Klagen der Theater berechtigt, doch der Dichtung, dem Drama geschehe dadurch kein Schaden - im Gegenteil: In den Theatern sei Dichtung und Possenreißerei verbunden, sei das Edle und das Gemeine zusammengekoppelt, zum Schaden des Edlen. Alles, was das Theater an gemeiner Unterhaltung biete, könne der Kinematograph auch, zum Teil besser, aber immer billiger. "Angenommen, sämtliche Theater Berlins mit Ausnahme eines einzigen machten Bankrott und führten Lichtspiele auf, und das einzige brächte nur wirkliche Dichtungen: das wäre ein Zustand, der für die Dichtung sicher günstiger wäre als

⁹⁷⁸ Friedrich FREKSA, Die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Kinos. In: Der Tag, Nr. 267, 13.11.1912, zit. nach dem Nachdruck in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 47, 23.11.1912, S. 25-26.

⁹⁷⁹ Karl Hans STROBL, Der Kinematograph. In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 9, 2.3.1911, S. 138.

⁹⁸⁰ P. E. KIPPER, Unser Theater und das Wort. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 15, 1. Maiheft 1914, S. 125.

⁹⁸¹ Hermann KIENZL, Theater und Kinematograph, a.a.O., S. 219.

⁹⁸² M. RAPSILBER, Film und Kulisse, a.a.O., S. 453.

⁹⁸³ Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater, a.a.O., S. 94.

⁹⁸⁴ Willi WARSTAT, Zwischen Theater und Kino. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 23, 1912, S. 487.

⁹⁸⁵ So beispielsweise STEFAN in seiner Kritik der Wiener Opernhäuser: "Unsre Theaterfirmen setzen sich jetzt aufs hölzerne Roß und schwingen blecherne Lanzen gegen das Kino. Ich bin dringend dafür, daß zum mindesten die beiden Operntheater zuvor ihren unlauteren Wettbewerb einstellen." Paul STEFAN, Films mit Musik. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 19, 9.5.1912, S. 533.

⁹⁸⁶ Paul SIRETEAN, Lichtspieltheater und Schaubühne, a.a.O., S. 318.

⁹⁸⁷ Julius HART, Schaulust und Kunst, a.a.O., S. 1543.

⁹⁸⁸ Franz MOLNÁR, Kino und Theater. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 480, 19.9.1913, Morgenblatt, S. 1.

⁹⁸⁹ Herbert EULENBERG, Der Kinematograph. In: Berliner Tageblatt, Nr. 81, 13.2.1911, Abendausgabe, S. 1.

⁹⁹⁰ Ernst HEILBORN, Oskar BIE, Friedrich FREKSA (Umfrageantworten zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"), a.a.O., Nr. 148, 30.5.1912, Erstes Morgenblatt.

⁹⁹¹ Max BEER, Film, Theater und Roman. Zur Aesthetik des Films. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 180, 1.7.1913, Erstes Morgenblatt, S. 2.

⁹⁹² P. E. KIPPER, Unser Theater und das Wort, a.a.O., S. 126.

der heutige. Die notwendige Differenzierung hätte dann stattgefunden"⁹⁹³. Dem schloß sich KAIBEL an, "das Kino erwürgt die Schmiere"⁹⁹⁴.

Die Populisten innerhalb der Theaterlobby forderten dazu auf, die Theaterkunst ins Volk zu tragen, statt sich auf die hohe Literatur für die Gebildeten zu beschränken. Gegen Paul ERNST, dessen Aussagen als Theaterautorität starke Beachtung fanden, wandten sich SPICKERNAGEL und BAB. SPICKERNAGEL widersprach ERNST im Interesse der dramatischen Dichtung, der Schauspieler und des Publikums: "Denn die Gesundung unserer Theaterverhältnisse ist in erster Linie eine Erziehungsfrage des Publikums."⁹⁹⁵ BAB gestand zu, daß viele Theater kein höheres Niveau als die Kinematographenbuden erreichten, doch daß die Kinokonkurrenz die Auswahl der tauglichsten Theater beschleunigen werde, sei ein nicht ungefährlicher Glaube. Er warf ERNST eine Gesinnung vor, bei der nur die Wenigen und Erwählten das Heil zu schauen vermöchten, und setzte dem als "Sinn und Pflicht unseres Daseins" entgegen, "daß wir dem göttlichen Keim in jeder Menschenkreatur zur Blüte helfen wollen"⁹⁹⁶. Die "Frankfurter Zeitung" schrieb, das Theater habe eine "kulturelle Mission", dürfe sich nicht darauf beschränken, ästhetische Werte einer relativ kleinen Gemeinde zu übermitteln, sondern sei nationale Angelegenheit; breitesten Schichten der Bevölkerung müßten für die Kunst gewonnen werden.⁹⁹⁷ "Das Theater ist eine Kulturstätte, ebenso wichtig wie die Schule. ... Wir müssen vor allem verhüten, daß der Kientopp zum 'Theater des kleinen Mannes' werde." (SPICKERNAGEL)⁹⁹⁸ Die Theater würden sich dem Kinoinstinkt des Volkes anpassen müssen (SCHÄFER)⁹⁹⁹; sie sollten auch das naivste Gemüt anziehen und ergreifen (VOLKNER)¹⁰⁰⁰. "Wir erblicken vielmehr das Heil unserer Theaterkunst in der fortschreitenden Heranziehung und Gewinnung immer weiterer Volksklassen zu den wahrhaft künstlerischen Darbietungen der Schaubühne, sei es nun durch Neugründungen nach dem Muster der Berliner Volksbühnen und Schillertheater, sei es durch die möglichst häufige Veranstaltung ganz wohlfeiler Arbeiter- und Schülervorstellungen an unsern Hofbühnen und den städtischer Regie unterstellten Stadttheatern." (STÜMCKE)¹⁰⁰¹

Theoretisch ergiebiger als die divergierenden Folgerungen aus dem Theatersterben sind die Abgrenzungsversuche von Film und Theater, die nicht minder gegensätzlich formuliert wurden. So war beispielsweise für KANEHL die Verwandtschaft von Kino und Theater unverkennbar¹⁰⁰², für RITSCHER dagegen hatten sie nichts gemein, außer wenigen Äußerlichkeiten¹⁰⁰³. Kino und Theater seien ebenso wenig ein Gegensatz wie Birne und Ananas, wollte KOCH versöhnen: verschieden geartet, aber nicht einander ausschließend.¹⁰⁰⁴ "Kinomastix" STÜMCKE meinte, Lichtspielbühne und echte dramatische Kunst müßten einander ausschließen, sie hätten gänzlich verschiedene Wesens- und Schaffensbedingungen; überdies schade das Bestreben, auf die Kinobedürfnisse einzugehen, dem künstlerischen Vermögen der Dramatiker.¹⁰⁰⁵ Der Filmpoet solle nicht mit dem Dramatiker konkurrieren, sondern aus seinem besonderen Material eine besondere Handlung erfinden und darstellen (BAB).¹⁰⁰⁶ Einige Autoren griffen zu formelhaften Verkürzungen, so OESTERHELD:¹⁰⁰⁷ Theater bezwecke Verinnerlichung, Film dagegen Veräußerlichung; und LUX: "Das Drama gleicht der Raumkunst, während der Film Flächenkunst ist."¹⁰⁰⁸ Der Kinematograph sei "das Theater im Galopptempo" (STROBL).¹⁰⁰⁹ Vor allem der mit dem Begriff Kinodrama angemeldete Anspruch des Kinostücks, Konkurrent, gar Nachfolger des Bühnendramas sein

⁹⁹³ Paul ERNST, Kinematograph und Theater. In: Der Tag (Berlin), Nr. 57, 8.3.1912, zit. nach dem Nachdruck in: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 274, 27.3.1912, nicht paginiert.

⁹⁹⁴ Franz KAIBEL, Die Wohltat des Kinos. In: Der Tag (Berlin), Nr. 180, 3.8.1912; siehe auch den Nachdruck in: Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 32, 10.8.1912, S. 23.

⁹⁹⁵ Wilhelm SPICKERNAGEL, Kinematograph und Theater. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 14, 6.4.1912, S. 459.

⁹⁹⁶ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 313.

⁹⁹⁷ Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O., S. 1.

⁹⁹⁸ Wilhelm SPICKERNAGEL, a.a.O., S. 460.

⁹⁹⁹ Wilhelm SCHÄFER (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"), a.a.O., Nr. 149, 31.5.1912, S. 2.

¹⁰⁰⁰ Robert VOLKNER, ebenda, S. 3.

¹⁰⁰¹ Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater, a.a.O., S. 93.

¹⁰⁰² Oskar KANEHL, Kinokunst, a.a.O., S. 52.

¹⁰⁰³ Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino, a.a.O., S. 335.

¹⁰⁰⁴ Hermann KOCH, Kino und Theater, a.a.O., S. 61.

¹⁰⁰⁵ KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater, a.a.O., S. 207.

¹⁰⁰⁶ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 314.

¹⁰⁰⁷ Erich OESTERHELD, Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Die Aktion (Berlin-Wilmersdorf), Nr. 9, 26.2.1913, Spalte 264.

¹⁰⁰⁸ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 429.

¹⁰⁰⁹ Karl Hans STROBL, Der Kinematograph, a.a.O., S. 137.

zu wollen, ließ die Theatermenschen gleich reihenweise empört aufbegehren: Die 'Dramen' des Kientopps standen für MAUTHNER noch unter den Schauerlichkeiten der Vorstadtbühnen¹⁰¹⁰; das ernst gemeinte Kinodrama sei ein Unding (LIST)¹⁰¹¹; das Kinodrama sei nichts anderes als eine Folge von Einzelbildern oder Illustrationen zu einem dramatischen Vorgang, kein in sich geschlossenes, folgerichtig aufgebautes Drama (GAULKE)¹⁰¹². Für GOTH bestand der Auslöser für die "Aera des Kinodramas" in den Beschwerden der Theater über die geschäftliche Konkurrenz der Kinos. "Das Kino aber mißverstand dies und glaubte mit der Überhebung des jungen Parvenüs, es mache dem Theater künstlerische Konkurrenz."¹⁰¹³ Die Aussichtslosigkeit dieser Theateraspirationen hätte man erkennen müssen, so GOTH weiter, denn der Erfolg des Kinos wurzele dort, wo Wirkungsbehelfe angewandt worden seien, die dem Theater unerreichbar bleiben müßten. Das Wesen des Films, soweit er dramatische Vorgänge dartun wolle, sei Rückschritt (ENGEL); das Filmdrama sei etwas kulturwidriges, die dramatische Kunst werde Kunst durch das gestaltende Wort (BAB).¹⁰¹⁴ Der Vergleich des Kinos mit der Schaubühne sei ein Holzweg, gab nicht nur SIRETEAN zu bedenken,¹⁰¹⁵ doch regte gerade dieser Vergleich eine Vielzahl theoretischer Aussagen an.

Bereits 1910 schrieb PISTOL in der Münchner "Allgemeinen Zeitung" einen Beitrag über "Kino-Dramaturgie", mit dem Kino tauchten ganz neue dramaturgische Probleme auf, die eine Erörterung voll auf verdienten: "Das Drama stellt die allmähliche Steigerung, und nach der Peripetie, den Ablauf einer Handlung dar. Der mißverstandene Aristoteles legte den klassischen Franzosen und ihren deutschen Nachtretern die drückende Bürde einer dreifachen und nur zu einem Drittel berechtigten Einheit von Handlung, Zeit, Raum auf. Nach der Überwindung dieser Doktrinen nahm das Drama seine Entwicklung zu einer immer stärkeren Geschlossenheit, entfernte das Episodisch-Anekdotische, gab statt langflüssiger Tiraden das Mi(e)nenspiel und den Wortausdruck innerer Bewegung und setzte an die Stelle äußerer Handlung das verinnerlichte Geschehnis."¹⁰¹⁶ Mit dem Kino sei nun das technische Mittel gegeben, "die Situationskomik rasch ablaufender Handlungen und die Tragik des brutalen Geschehens vor unseren empfindsamen Nerven wieder auferstehen zu lassen"¹⁰¹⁷. PISTOL hoffte auf eine neue "Theatralromantik" im Kino mit Überraschungskomödien à la Scribe und Sardou und einer Art Neugeburt der Commedia dell'arte.

"Drama heißt Handlung und nichts anderes"¹⁰¹⁸, bezog KLEMPERER in seinem ausführlichen und grundlegenden Aufsatz "Das Lichtspiel" vom April 1912 für "Velhagen & Klasings Monatshefte" die gleiche Ausgangsposition wie PISTOL. Die Sache des Theaters sei es also, durch eine unmittelbare Handlung zu erschüttern, das Ich aus der Enge seines alltäglichen Gefühls herauszuführen in die Freiheit der Teilnahme an anderen Menschenschicksalen. Alles, was dem Rollen der Handlung entgegenstehe, was Gefühlszustände erkläre, alles Gedankliche, jeder Sprachschmuck sei letztlich undramatisch und Bühnenunwirksam. In der Kinoproduktion presse sich Handlung an Handlung, da sei keine Fuge, in der sich jene Todeskeime des Dramas festsetzen könnten; sie biete ein "intensiveres, ein sozusagen ehrlicheres Volksstück ..., als irgendeine natürliche Bühne heute zu bieten vermag"¹⁰¹⁹. KLEMPERER entwickelte im folgenden eine konstruktive Zuschauertheorie, die sich faktisch gegen die herabsetzenden Äußerungen der intellektuell überheblichen Wortverteidiger richtete: Im Kino sei das Volk in jedem Augenblick gezwungen und auch befähigt, eine Beseelung der bewegten Körper, die es auf der Leinwand sehe, vorzunehmen. Dieses ständige Beseelenmüssen bringe den Ernst und die Andacht des Kinopublikums hervor, mache aus Zuschauern Mitschaffende, erzwingt ein wirkliches Mitleben. Dadurch werde die Filmbühne zur Volksbühne in des Wortes edelster Bedeutung, weil die Schicht der Gebildeten einbezogen sei. "Denn auch dem Gebildeten ist es ja notwendig, sich den Seelentext der Bilderreihe zu schreiben; niemand hindert ihn, den Text des gleichen Bildes tiefer und eigenartiger zu verfassen, als ihn vielleicht

¹⁰¹⁰ Fritz MAUTHNER, Der Kienschund ..., a.a.O., S. 2.

¹⁰¹¹ Josef LIST, Das Kinodrama als Kunstform?, a.a.O., S. 241.

¹⁰¹² Johannes GAULKE, Die Entwicklungsmöglichkeiten der Lichtbildbühne, a.a.O., S. 17.

¹⁰¹³ Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen, a.a.O., S. 3.

¹⁰¹⁴ Fritz ENGEL, Die Bilanz des Lichtspiels, a.a.O., S. 3; Julius BAB, Theater und Kinematograph, a.a.O., S. 8.

¹⁰¹⁵ Paul SIRETEAN, Kinogegner. In: Die Wage (Wien), Nr. 22, 31.5.1913, S. 540.

¹⁰¹⁶ PISTOL, Kino-Dramaturgie. In: Allgemeine Zeitung (München), Nr. 23, 4.6.1910, S. 444.

¹⁰¹⁷ Ebenda.

¹⁰¹⁸ Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (Bielefeld), Nr. 8, April 1912, S. 616. (Zu KLEMPERER siehe: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, Frankfurt 1984, S. 75-76).

¹⁰¹⁹ Ebenda.

ein roherer Nachbar herstellt - aber verfassen muß er ihn"¹⁰²⁰. Auf der Bühne aber habe die mitschaffende Phantasie des Zuschauers keinen Spielraum mehr.

Die Popularität des Kinematographen erklärte MAYER 1912 in der "Österreichischen Rundschau": "Auf halbem Wege zwischen Theater und Wirklichkeit steht der Kinematograph. Mit beiden liebäugelt er, von beiden borgt er"¹⁰²¹. Der eigene, ureigenste Stil des Kinodramas brauche nicht erst geschaffen zu werden, er sei durch den Gegensatz zum Theater gegeben: "Der Rahmen des Theaters ist die Kulisse, die Imitation der Wirklichkeit, der Rahmen des Kinos ist die Wirklichkeit selbst."¹⁰²² Keinem Theater sei es möglich, große Zeitereignisse für seine Szenen zum tatsächlichen Hintergrund zu haben, kein Theater könne seinem Publikum ein so getreues Abbild der Natur bieten. MAYER sah die Zukunft des Kinodramas als "lebende Photographie" aber nicht als Gedankenkunst mit psychologischer Handlung. SPICKERNAGEL war gleicher Meinung, der Kientopp könne immer nur blinden Naturzwang, Zufälligkeiten in der Situation darstellen, "niemals kann er mit seinen Mitteln den tragischen Konflikt höherer Notwendigkeiten glaubhaft machen"¹⁰²³. Zum Theaterspielen fehle der neuen Erfindung das Talent, befand auch der fast 70jährige Peter ROSEGGER in seiner Zeitschrift "Heimgarten": Der Kinematograph sei seelen- und gemütloses mechanisches Vermitteln, "als Darsteller des unmittelbaren und ganzen Lebens, als Offenbarer von Seelengewalten und Geisteswerten wird er sich mit dem Theater niemals auch nur im entferntesten messen können."¹⁰²⁴ Den Dramatikern könne er aber eine gesunde Lehre geben: "Nicht in Worten, in Geschehen und Handeln liegt das Wesen des Schauspiels."¹⁰²⁵

Aus zwei Gründen hielt BENN im Juni 1912 in der "Kölnischen Zeitung" die "Darstellung jeder erdichteten und durch Schauspieler gestellten dramatischen Handlung auf der Bühne des Kinematographen"¹⁰²⁶ für unmöglich: Der erste Grund betrifft das Wesen der Schauspielkunst, der zweite das Wesen der Dichtung. Auch beim Kino müsse die dramatisch-dichterische Handlung ursprünglich durch Schauspieler gespielt werden. "Jede echte und damit wahrhaft wirksame, ins Innere wirkende schauspielerische Leistung nämlich geht doch, wie das Martersteig so überzeugend und schön ausgeführt hat, aus einem Trancezustand des Schauspielers hervor, in dem er nichts von sich weiß, sondern, besessen von der Rolle, die er verkörpert, unbewußt Leib und Seele zum Werkzeug und Material eines Kunstwerkes macht."¹⁰²⁷ Da bleibe es doch fraglich, ob der Schauspieler vor dem photographischen Apparat in jenen Zustand der Trance falle, der sich bisher nur angesichts einer erwartungsvoll hingeebenen Einzel- oder Massenseele einstelle. In bezug auf die Dichtung widerspreche der Naturalismus der Kinematographie der Stilisierung besonders der Tragödie vollkommen. Denn Tod und Leiden, auf denen die Tragödie beruhe, seien die stärksten Wirkungsmittel der Dichtung; sie dürfen niemals mit voller naturalistischer Treue auf die Bühne gebracht werden. Zudem wolle der Zuschauer erst restlos von der inneren Notwendigkeit des tragischen Schicksals überzeugt sein, ehe er sich bis ins Innerste erschüttern lasse. Zuguterletzt müßten bei der kinematographischen Vorstellung jene Partien fortbleiben, in denen nicht gehandelt, sondern einzig geredet werde. Ähnlich wie BENN argumentierte im März 1913 ALTHEER: "In der Tragödie werden alle ausschlaggebenden Momente einer Phase zu einem großen, zusammenhängenden Akt vereinigt."¹⁰²⁸ In einer Kinotragödie hingegen, der das wundervolle Hilfsmittel der Sprache vollkommen fremd sei, müsse jedes Moment genau so, wie es entstehe und mit der Handlung in Zusammenhang trete, vor Augen geführt werden, wenn die Deutlichkeit nicht zu kurz kommen solle. "Und all das, was in der eigentlichen Tragödie durch das Gehör empfunden wird, muß, um im Kinodrama wirksam zu sein, in Gesichtseindrücken zum Zuschauer sprechen."¹⁰²⁹ Eine Bühnentragödie, die vom Kinopublikum gleichermaßen wie vom Theaterpublikum verstanden werden solle, müsse vollständig in ihre Grundbestandteile zerlegt und von rein optischen Grundsätzen aus neu aufgebaut werden. Dabei würden sich jedoch die Voraussetzungen, die im Drama mit wenigen Worten klar zu machen seien, so ins Breite auswachsen, "daß die Einheitlich-

¹⁰²⁰ Ebenda.

¹⁰²¹ Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien. In: Österreichische Rundschau (Wien), Nr. 1, 1.4.1912, S. 53.

¹⁰²² Ebenda, S. 57.

¹⁰²³ Wilhelm SPICKERNAGEL, Kinematograph und Theater, a.a.O., S. 459.

¹⁰²⁴ Peter ROSEGGER, Heimgärtner's Tagebuch (Der Kinematograph). In: Heimgarten (Graz), Nr. 9, Juni 1912, S. 697.

¹⁰²⁵ Ebenda, S. 696.

¹⁰²⁶ Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen, a.a.O., S. 2.

¹⁰²⁷ Ebenda, S. 1.

¹⁰²⁸ Paul ALTHEER, Das Kino und die Bühne. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 10, 30.3.1913, S. 10.

¹⁰²⁹ Ebenda.

keit der Handlung darunter zu leiden hätte"¹⁰³⁰. Bereits einige Monate zuvor, Ende 1912, konnte man Vergleichbares bei NOSSIG ("Die aristotelischen Einheiten sind endgültig aufgelöst"¹⁰³¹) und bei NEYE lesen: Die "Skelettierung des Dramas" durch den Kinematographen sei "Ertötung und Neuschöpfung zugleich"¹⁰³².

Der in Paris lebende deutsche Schriftsteller Max NORDAU befürchtete im "Pester Lloyd" vom 23. März 1913, das Kino werde bald das ganze klassische und moderne Bühnenschrifttum in seinen Dienst gezwungen haben. Doch setzte er fort: "Nichts kann interessanter sein, als das Schicksal des Dramas im Kino zu verfolgen. ... Das mehr oder minder prächtige Gewand der Rede in Vers oder Prosa wird ihm vom Leibe gerissen, vom Schmuck des Witzes, des Geistes, des Tiefsinns, der Poesie ihm nichts gelassen. Nackt steht es da, ein Leib in seiner natürlichen Bildung ohne Schneiderkniff oder Toiletentäuschung, und es muß sich zeigen, ob es athletisch oder ausgemergelt ist, ob seine wahre Gestalt den Blick erfreut oder Mitleid, Spott und Widerwillen erregt."¹⁰³³ Das Kino könne nur Handlung gebrauchen, diese sei auch das Wesen des Theaterstückes. Die großen Tragödien vollzögen sich in der Seele, dahin könne ihnen das Kino nicht folgen. Mithin sei der Gang von der Sprechbühne ins Kino für das Drama kein Fortschritt. Für die Dichter allerdings - griff NORDAU das Argument ROSEGGERS auf - könne die Übersetzung von Bühnenwerken in Filmaufnahmen gleichwohl fruchtbar werden. Sie müßten sich daran gewöhnen, ihre Werke auf Kinoanforderungen hin zu analysieren: "Sie werden wieder an gewisse ursprüngliche Wahrheiten erinnert werden, die sie ungefähr allesamt vergessen haben. ... Um ein Stück zu bauen, braucht man eine Handlung. Mit dem Theaterkostüm ist es nicht getan, es muß auch ein Leib mit Knochen und Fleisch darin stecken. Redensarten, und wären sie noch so zierlich oder gewichtig, genügen nicht; sie haben nur als Begleiter von Taten Wert."¹⁰³⁴

Am konkreten Beispiel einer Dramenbearbeitung durch den Autor des Dramas selbst - Der Andere von Paul Lindau - kam MÖLLER in der "Gartenlaube" zu dem Ergebnis, daß Schauspielkunst und Film wohl nacheinander verlangten, aber noch nicht zueinander paßten: "Die Filmkunst muß erst reifen; und beide Künste müssen einander das Eigene lassen!"¹⁰³⁵ LINDAU selbst bestätigte in einem nicht eben erhellenden Beitrag für die "Erste Internationale Film-Zeitung" die Aussagen von ALTHEER und NEYE, "daß nicht ein bloßer Umbau oder Ausbau, sondern daß nach einem neuen Grundriß unter Benutzung des vorhandenen Stoffes ein Neubau aufzuführen ist"¹⁰³⁶. Doch zurück zu MÖLLER: Bisher habe man dem Film gegeben, was des Sprechtheaters sei, dem Filmbilde die Enge des Bühnenbildes; "man benutzte das neue Instrument, ohne die enorme Ausdrucksmöglichkeit all seiner Mittel zu kennen"¹⁰³⁷. Erst wenn die Filmdramaturgen gemerkt hätten, "was für dramatische Fesseln von ihnen genommen sind, die im alten Theater sie drückten und hemmten, wird ihre Phantasie sich voll entfalten."¹⁰³⁸ Zwar fehle selbstverständlich dem Filmdrama mit dem musikalischen Zauber der Sprache der feinste Reiz der dramatischen Kunst, aber wer deshalb die noch völlig unentwickelte Filmkunst als eine der Dramenkunst untergeordnete bezeichne, solle auch gleich die Malkunst daneben stellen, weil die auch über keine tönende Rede verfüge.

Nach den ersten "Autorenfilmen" des Frühjahrs 1913 taten sich auch die literarischen Theoretiker des Films leichter, die künstlerische Gleichrangigkeit und die grundsätzliche Verwandtschaft von Kino und Schaubühne herauszustellen. Theater und Kino entstammten demselben Schoß, meinte KANEHL, sie spielten zur Schau. Jede Bildfolge habe sich zunächst auf einem Naturtheater abgespielt, von leibhaftigen Schauspielern gemimt; es sei sogar bei der Aufnahme gesprochen worden. "Das erstemal also, wenn das Kinostück gespielt wird, ist es ein richtiges Theaterstück; erst bei der Verpflanzung auf die Kinobühne verliert es das gesprochene Wort und ist Pantomime. Aber auch Pantomime ist Drama."¹⁰³⁹ Noch schneller komme man vom schlechten Theaterstück zum Kino; es könne meist bedingungslos auf die Lichtspielbühne übertragen werden. Auch für ELSTER war die dramatische Technik im Kern ihres Wesens für

¹⁰³⁰ Ebenda, S. 11.

¹⁰³¹ Alfred NOSSIG, Der Siegeszug des Films. In: Fränkischer Kurier (Nürnberg), Nr. 665, 29.12.1912, S. 8.

¹⁰³² Karl NEYE, Die neue "Literatur", a.a.O., Spalte 223.

¹⁰³³ Max NORDAU, Kinokultur. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 70, 23.3.1913, S. 34.

¹⁰³⁴ Ebenda.

¹⁰³⁵ Marx MÖLLER, Film und Schauspielkunst. Eine Betrachtung. In: Die Gartenlaube (Leipzig), Nr. 13, 1913, S. 273.

¹⁰³⁶ Paul LINDAU, Filmdramatik. In: Erste Internationale Film-Zeitung (Berlin), Nr. 2, 11.1.1913, S. 17.

¹⁰³⁷ Marx MÖLLER, a.a.O.

¹⁰³⁸ Ebenda, S. 274.

¹⁰³⁹ Oskar KANEHL, Kinokunst, a.a.O., S. 52.

Bühnen- und Kinodrama die gleiche: "Sie muß durch klare Exposition, zwingende Motivierung, Einheitlichkeit und Straffheit der Handlung das Interesse der Menge für den Stoff zu gewinnen und wachzuhalten wissen; sie ist also eine auf ethisch-künstlerisches Ziel gerichtete massensuggestive Arbeit."¹⁰⁴⁰ Die Bedeutung der Fabel, die überragende Wichtigkeit der Handlung sei bei beiden gleich. Die Schönheit der Bühnenbilder, für den Bühnendichter ein überwundener Standpunkt, trete beim Kinodichter in ihr Recht. Für den Wegfall des Dialogs habe er Bilder zu schaffen, ohne sich gleich durch die bildlichen Möglichkeiten verführen zu lassen und zu zersplittern. "Die Filmkompagnien sollten von den Dichtern, an die sie sich jetzt wenden, außer Ideen (Fabeln) und Namen vor allem auch dramatisch-technische Kunst verlangen, denn dies tut dem Kinostück heute, wo es seine nächstliegenden Tricks aufgebraucht hat, am meisten not."¹⁰⁴¹

Filmfachpresseautor RABIER vertrat, ebenfalls im Juli 1913, die entgegengesetzte Meinung zu ELSTER: "Der Kino hat vom Bühnendrama nicht das allermindeste zu erwarten."¹⁰⁴² Der Beitrag für die "Erste Internationale Film-Zeitung" ist eine der ganz wenigen theoretischen Ausführungen in der Fachpresse zum Thema. RABIER urteilt so entschieden, wie der harte Kern der Theaterlobby - nur mit umgekehrtem Vorzeichen: Kein Drama eigne sich zur wortlosen Darstellung. Film und Bühnendrama hätten nur die Äußerlichkeit des menschlichen Körpers als Ausdrucksmittel gemeinsam. Das Bühnendrama müsse sich in wenigen kennzeichnenden Situationen abspielen; der Film aber habe tausend Möglichkeiten, die Tathandlung durch alle erdenklichen Darstellungsfinessen zu schildern (z.B. Szenen in die Erinnerung des Zuschauers zurückzurufen und landschaftliche Stimmungsbilder einzufügen). Die Ensemblewirkung der Bühne sei dem Film jedoch versagt, denn nur der im Vordergrund Handelnde ziehe Aufmerksamkeit auf sich. Fazit: "Das scheußliche Wort 'Kino-Drama' muß verschwinden, weil es Unsinn behauptet."¹⁰⁴³

Durch Stilisierung - nahm GOLDSTEIN ein Argument BENNs auf - sei das Theater zur Kunst geworden. Ob das Kino kunstfähig sei, entscheide die Frage, "ob und bis zu welchem Grade es stilisiert werden kann"¹⁰⁴⁴. Ein weiterer Gedanke von BENN findet sich bei LUKÁCS wieder. Der schöne Traum vom vollkommenen, weil kinematographierten Theater sei ein Irrtum: "Er übersieht die Grundbedingung aller Bühnenwirkungen: die Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen."¹⁰⁴⁵ Schon vor BENN hatte SPICKERNAGEL davon geschrieben, nur der lebende Schauspieler könne Leben darstellen.¹⁰⁴⁶ FUCHS bestätigte, durch die Reproduktion fielen "alle die undefinierbaren Schwingungen" zwischen lebenden Darstellern und Zuschauern weg.¹⁰⁴⁷ Und MOLNÁR behauptete, "daß der Charme des Bühnendramas immer und ewig die lebenden Menschen bleiben, die spielenden Menschen, mit denen all die Bühnenvorgänge in Wirklichkeit geschehen können."¹⁰⁴⁸ Einzig LUKÁCS spannt den Gedanken theoretisch fort: Die Bühne sei absolute Gegenwart, die Vergänglichkeit ihrer Leistung keine beklagenswerte Schwäche, vielmehr eine produktive Grenze: "... sie ist das notwendige Korrelat und der sinnfällige Ausdruck des Schicksalhaften im Drama"¹⁰⁴⁹. Das Fehlen dieser Gegenwart sei wesentliches Kennzeichen des Kinos. Die Filme seien eben nur Bewegungen und Taten von Menschen, aber keine Menschen. Dadurch würden die unheimlich lebensechten, in Technik und Wirkung der Natur wesensgleichen Bilder des Kinos keinesfalls weniger organisch und lebendig, wie die der Bühne; als Leben von völlig anderer Art würden sie phantastisch. "Das Phantastische ist aber kein Gegensatz des lebendigen Lebens, es ist nur ein neuer Aspekt von ihm: ein Leben ohne Gegenwärtigkeit, ein Leben ohne Schicksal, ohne Gründe, ohne Motive"¹⁰⁵⁰. Die Zeitlichkeit und der Fluß der Ereignisse auf der Bühne sei immer etwas Paradoxes, der großen Momente wegen beinahe Erstarrtes, ewig Gewordenes; Zeitlichkeit und Fluß des Kinos seien aber ganz rein und ungetrübt: "... das Wesen des 'Kino' ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit,

¹⁰⁴⁰ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliches über Kinodramatik. In: Die schöne Literatur (Leipzig), Nr. 15, 19.7.1913, Spalte 279.

¹⁰⁴¹ Ebenda, Spalte 278.

¹⁰⁴² Alcofrabas RABIER, Filmdarstellung und Bühnendrama. In: Erste Internationale Film-Zeitung (Berlin), Nr. 27, 5.7.1913, S. 22.

¹⁰⁴³ Ebenda, S. 24.

¹⁰⁴⁴ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 128.

¹⁰⁴⁵ Georg von LUKÁCS, Gedanken zu einer Aesthetik des Kino, a.a.O., S. 1.

¹⁰⁴⁶ Wilhelm SPICKERNAGEL, Kinematograph und Theater, a.a.O., S. 459.

¹⁰⁴⁷ Georg FUCHS, Kino und Kunst, a.a.O., S. 2.

¹⁰⁴⁸ Franz MOLNÁR, Kino und Theater, a.a.O., S. 2.

¹⁰⁴⁹ Georg von LUKÁCS, Gedanken zu einer Aesthetik des Kino, a.a.O.

¹⁰⁵⁰ Ebenda.

der nie ruhende Wechsel der Dinge"¹⁰⁵¹. Den verschiedenen Zeitbegriffen entsprächen die verschiedenen Grundprinzipien der Komposition, der Verknüpfung, auf Bühne und Kino: für Bühne und Schauspiel die unerbittliche Notwendigkeit, für das Kino die von nichts beschränkte Möglichkeit. Die Kausalität der einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der Kino-Szenen zustande bringe, sei von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden; das Gelten der 'Möglichkeit' als einer der 'Wirklichkeit' entgegengesetzten Kategorie wäre aufgehoben.

HÜBNER vermißte am Kino die überpersönliche, "mystische" Suggestionskraft, die vom Drama strengen Stiles ausstrahle. Dichter, wie Shakespeare, Schiller, Ibsen, hätten es verstanden, das Weben der großen mythischen Mächte hinterm Nüchtern-Tatsächlichen aufzuzeigen. "Das Kinodrama weiß nichts von Gott und Seele. Die Ereignisse bleiben, was sie sind: platt figurale Abläufe ohne Gleichniswert."¹⁰⁵² Statt eines plötzlichen Hellwerdens innerer Erkenntnisräume, eines rauschhaften Nachgefühls des Ewigen und Unendlichen, blieben die Sinne lediglich auf das Faktische gespitzt, sammele sich die ganze Emotion um die untergeordneten Reize eines augenblicklichen und unfruchtbaren Verblüfftseins.

KAISER untersuchte den Einfluß des Kinos auf die künstlerische Seite des Unterhaltungstheaters, nahm sich die Gattungen der Posse, des Ausstattungstückes und des psychologischen Dramas vor. Bei Posse, Schwank, Burleske sei das Kino der wirklichen Bühne, was szenische Wirkung, ja sogar ästhetische Wirkung angehe, überlegen: "Alle Situationskomik, und auf die ist der Schwank doch in der Hauptsache gestellt, kann im Kino ins Unendliche gesteigert werden"¹⁰⁵³. Was das Ausstattungstück angehe, stehe das Kinobild hinter dem Bühnenbild an Farbigkeit und Plastik bedeutend zurück, andererseits biete das Kino weit ausgedehntere Möglichkeiten in bezug auf das Leben der Naturszenerie und die Entfaltung von Massen, den plötzlichen und willkürlich häufigen Szenenwechsel, sowie die Auswahl des Bestmöglichen. Das psychologische Drama jedoch sei im Kino schlechtweg unmöglich wegen des schwerwiegenden Mangels der Stummheit: "An seine Stelle ist das Sensationsstück getreten, mit seiner Schwarz-Weiß-Charakteristik, seiner groben Spannung, seiner sinnlichen Anreizung und seinen krassen Effekten."¹⁰⁵⁴

Der Erfolg des Kinos und seine formästhetischen Besonderheiten sind von jeweils interessierter Seite recht oft als argumentative Hilfe für theaterpolitische Zwecke benutzt worden. So polemisierte beispielsweise KAISER gegen den "aussichtslosen Weg" der "Reinhardterei", "da man dem Publikum Ansprüche anerzieht, die nur in Ausnahmefällen befriedigt werden können, und die den Sinn vom innern Wesen der dramatischen Kunst auf Äußerlichkeiten ablenken."¹⁰⁵⁵ Um seiner Forderung nach Befreiung der Bühne von einem Übermaß der Ausstattung Nachdruck zu verleihen, zählte WENDELIN gegen Ende 1913 in "Bühne und Welt" auf, worin die Lichtspiele die Bühne überträfen: "... der Glanz und die Fülle der Bilder, die in Farbenglut mit allen Zeichen der Wirklichkeit, gleichsam lebende Natur, am Auge des Beschauers vorüber ziehen, ... die Anschauung aller Erdteile, aller Länder, Städte, Paläste und Tempel. Die Wirkungen des Lichts kommen aufs reichste zur Geltung."¹⁰⁵⁶ Auch PAULSEN wandte sich in den "Grenzboten" gegen Ausstattungswesen und "sogenannte Naturwahrheit" im Theater, gegen die 'naturalistische Periode', mit der ein großer Teil des Publikums aus dem Theater herausgespielt worden sei. Das Theater könne vom Kino vor allem lernen, die Schaulust zu befriedigen; es solle nicht auf "das Ungewöhnliche", auf "sehenswerte Formen" verzichten. Das Publikum verlange, "das zu sehen, was nicht alltäglich ist, was nicht alltägliche Vorstellungen und Empfindungen hervorruft und was stark reizt, also lebt, sich bewegt. Und diesem Programm entspricht trotz viel geringerer Eignung eben oft das Kino mehr als das Theater."¹⁰⁵⁷

ECKART schloß sich an, das Kino zwingt die Bühne zum wirklichen Drama: "... echtste Dichtung voll Symbolkraft, die zu ihrer Veranschaulichung auch ins Übersinnliche, Visionäre greifen kann, die voll szenischem Leben zugleich, da der plumpe Bühnenradau verschwindet, viel innerlicher, geistiger wirken

¹⁰⁵¹ Ebenda.

¹⁰⁵² F. M. HÜBNER, Der Dichter und das Kino, a.a.O., S. 630.

¹⁰⁵³ Emil KAISER, Gedanken über die Gegenwart und die Zukunft des Kinos, a.a.O., S. 1.

¹⁰⁵⁴ Ebenda, S. 2.

¹⁰⁵⁵ Ebenda.

¹⁰⁵⁶ Hans WENDELIN, Folgen der Lichtspiele für die Schaubühne. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 4, 2.Novemberheft 1913, S. 183.

¹⁰⁵⁷ F. PAULSEN, Theater und Kino. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 45, 1913, S. 287-288.

könnte."¹⁰⁵⁸ In seinem dreiteiligen Aufsatz für die "Ähre" - einem der intelligenteren Beiträge zum Thema - definierte ECKART das Wesen des Kinodramas als Gestaltung der Idee in Anschauung. Das Kinodrama verzichte auf die Einheiten des Theaters, verzichte auf langatmige Exposition in rekapitulierender Enthüllung der Vorgeschichte: "... es führt die aus einem unscheinbaren Kern sich entwickelnden Tatsachen und Ereignisse, aus innerer Notwendigkeit vorwärtsgetrieben, in ihrer wahren Folge vor."¹⁰⁵⁹ Das Kinodrama gestatte ebensowenig wie das Bühnendrama epische Detaillierung, Verlieren in Nebendinge und Milieukleinkram, bloß um die Schaulust zu wecken. Bilder, die nicht einen äußerlichen oder innerlichen Handlungsfortschritt brächten, seien überflüssig; auch Stimmungsszenen sollten im Dienst der dramatischen Entwicklung stehen. "Das Kinodrama ist nicht eine Auflösung dramatischer Form, sondern verlangt ebenso ein festes dramatisches Rückgrat, Schnellkraft sich stetig entwickelnder Handlung, die sich durch Vorführung der sich reihenden Geschehnisse in wechselnden Einzelszenen veranschaulicht"¹⁰⁶⁰. Wie KAISER (und andere) sah ECKART für das "moderne Leidenschaftsdrama" keine, für die Komödie aber eine Fülle neuer Möglichkeiten im Kino.

"Man scheide zwischen Kinodrama und Kinostück"¹⁰⁶¹, begann PINTHUS seine Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen "Kinobuch". "Kinodrama", das sei Kino das Theater werden wolle, das Theaterdramen verfilme oder Romane dramatisiere. Mit dem "Kinostück"¹⁰⁶² erinnere sich das Kino seiner unendlichen Möglichkeiten und gebe auf, der Schaubühne nacheifern zu wollen. Die Grenze zwischen Schaubühne und Kino: "Das Wesentliche der Schaubühne ist Entwicklung eines Schicksals, ausgedrückt durch das Wort; das Wesentliche des Kinostücks: unterhaltsames Milieu, belebt durch handgreifliche Handlung, ausgedrückt durch Bewegung und Geste. Das Wesentlichste des Theaters ist dem Kino versagt: der Dialog, das Wort. Den Hauptinhalt des Kinos aber machen gerade die Möglichkeiten aus, welche das edle Theater meidet oder nur andeutet: belebte Natur, fremdartiges Milieu, überraschende Tricks, stark bewegte Szenen."¹⁰⁶³ Je besser eine Theaterszene sei, um so unkinogemäßer müsse sie sein; je kinogemäßer eine Szene sei, um so unmöglicher werde sie auf dem Theater. Ein verfilmtes Theaterstück ergebe ein rohes Exzerpt, verständlich nur durch unzählige Inschriften. Zwar hätten Theater und Kino den Menschen, den Darsteller gemeinsam, doch müsse die Mimik des Kinos eine andere sein als die wortgebundene des Theaters: Sie müsse ohne Worte bestehen, deshalb derber, einprägsamer, gewaltsamer sein. Eine Typisierung auch der Geste im Kinodrama hatte GOLDSTEIN verlangt, um der kunstnotwendigen Stilisierung Genüge zu tun.¹⁰⁶⁴ Und THIEMANN befand, die Mimik gleiche allenfalls bis zu einem gewissen Grade den Mangel an Worten im Film aus.¹⁰⁶⁵

THIEMANN bemühte sich zum Jahresbeginn 1914 in der "Volkskultur" darum, wie so viele andere vor ihm, die Grenzlinien zwischen Kinodrama und Bühnendrama zu ziehen. "Das Kino hat eben seine eigne Sprache, und ein Bühnenwerk, das auf der beleuchteten Leinwand neu erstehen soll, muß erst in die Sprache des Kinos übersetzt werden."¹⁰⁶⁶ Die sich daraus ergebende Frage, ob das Kino in seiner Sprache so tiefe künstlerische Wirkungen auslösen könne wie das Bühnendrama, führte THIEMANN zu den Grenzen kinodramatischen Könnens: "Es kann keine Handlung aus dem Charakter entwickeln, sondern nur, von Handlung zu Handlung schreitend, uns den Charakter durch Streiflichter nahe bringen."¹⁰⁶⁷ Das Kino ersticke im Besonderen und könne niemals zum Typischen, zum Allgemeingültigen fortschreiten.

Als letzter Beitrag zur Vorkriegsdiskussion der 'Grenzen von Theater und Kino' sei hier ein Aufsatz RITSCHERS vom Juli 1914 in "Bühne und Welt" angeführt: Nach RITSCHER liegt im Bühnenstück der Hauptnachdruck auf dem "Wie" der Ereignisse, auf ihrem Entstehen und ihren innerlichen Beziehungen, auf der Individualisierung der handelnden Personen durch den Dialog; das Mimische habe hier die Aufgabe, die Konturen mit Farbe und Leben zu erfüllen. Das "Was", die Handlung als solche, müsse als Fol-

¹⁰⁵⁸ Walther ECKART, Das Kinodrama. 3.Teil. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 6, 9.11.1913, S. 7.

¹⁰⁵⁹ Walther ECKART, Das Kinodrama. 2.Teil, a.a.O., Nr. 3, 19.10.1913, S. 7.

¹⁰⁶⁰ Ebenda, S. 8.

¹⁰⁶¹ Kurt PINTHUS, Einleitung: Das Kinostück. In: derselbe (Hrsg.), Das Kinobuch, Leipzig 1913/14, Frankfurt 1983, S. 19.

¹⁰⁶² Den Begriff "Kinostück" gebrauchte ELSTER bereits 1912. Siehe: Alexander ELSTER, Literarische Benutzung von Kinodramen. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 216, 16.9.1912, S. 10753.

¹⁰⁶³ Kurt PINTHUS, Einleitung: Das Kinostück, a.a.O., S. 19-20.

¹⁰⁶⁴ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 129.

¹⁰⁶⁵ J. THIEMANN, Kinodrama und Bühnendrama. In: Volkskultur (Berlin-Schöneberg), Nr. 1, 1.1.1914, S. 13.

¹⁰⁶⁶ Ebenda, S. 11.

¹⁰⁶⁷ Ebenda, S. 13.

ge der von den verschiedenen Seiten verwendeten Energien erscheinen, während das "Wo", der Ort und die Zeit der Handlung, bald eine wichtigere, bald eine untergeordnete Rolle gegenüber dem "Was" spiele. Dem Kino fehle mit dem Wort die Möglichkeit der Individualisierung; es könne keine deutliche, verständliche Erklärung für das "Wie" der Geschehnisse schaffen. "Das rein Mimisch-Darstellerische kann uns selbst in seiner höchsten Vollendung doch nur eine äußere, zusammenhanglose Andeutung der seelischen Vorgänge geben."¹⁰⁶⁸ Deshalb stünden beim Kino das "Was" und "Wo" der Handlung im Vordergrund, liege der Nachdruck auf der Weitzügigkeit und Mannigfaltigkeit des nackten, aller psychologischen Färbung baren Geschehens.

Nach alledem kann es nicht verwundern, daß Verfilmungen¹⁰⁶⁹ von Bühnenwerken von der literarischen Intelligenz - auch von jenen Autoren, die Gemeinsamkeiten von Theater und Kino herausgearbeitet hatten - nahezu einhellig abgelehnt wurden: Die Dramatiker sollten den lockenden Angeboten, zugkräftige Dramen auszuschlachten, widerstehen, denn unter dem Messer des Filmschneiders sei der festgefügte Bau manches Dramas zu einem Häuflein Fetzen und Lumpen zerfetzt worden (STÜMCKE)¹⁰⁷⁰. "Der pekuniäre Gewinn lohnt nicht und erlaubt nicht eine Verstümmelung, die ein lebensbegabtes Kunsterzeugnis zum toten, künstlich marschierenden Gliedermann verwandelt." (HÜBNER)¹⁰⁷¹ Es sei eine Torheit, bekannte Bühnenwerke für den Kinematographen zu bearbeiten (BADING)¹⁰⁷². Ein besonderer Greuel sei die Verfilmung klassischer Werke, vor allem von Dramen (LUX)¹⁰⁷³. "Die bis jetzt kinematographierten Dramen unserer Klassiker lassen nicht den Schluß zu, daß hier mit Rücksicht und Bemühung verfahren wurde. ... Hier verlange eine gerechte Kritik und ehrenhafte Verwaltung unvergänglicher Vermächtnisse, daß die deutsche Literatur sich nicht in Zerrbildern und entweihten Extrakten an die Straße stelle!" (NEYE)¹⁰⁷⁴. Was bleibe von Ibsens Dramen, wenn man sie verfilme? "Ein Klavier ohne Saiten." (RABIER)¹⁰⁷⁵ Alles, was uns an Schnitzlers Bühnenwerken lieb sei, fehle im Kino, monierte RITSCHER an der "Liebelei"-Verfilmung der Nordisk: die eigentümliche melancholische Unterströmung, der echt wienerisch sentimentale Lebensgenuß, der liebenswürdige, spielend geistreiche Dialog; dagegen würden "die manchmal schleppende Handlung, und besonders der hie und da etwas kolportagehaft anmutende Aufbau ... wie unter dem rücksichtslosen Seziermesser eines Anatomen bloßgelegt"¹⁰⁷⁶. Die Reihe der Stimmen gegen eine Dramenverfilmung ließe sich fortsetzen.

Der Verfilmung von rein literarischen Werken stand man nicht so eindeutig negativ gegenüber. Beispielsweise LUX: Roman, Erzählung, Skizze seien ungleich besser zur Verfilmung geeignet, als die dramatische Gattung; der Film wolle im Grunde nichts anderes als die epische Darstellung mit der Wortschilderung. nämlich illustrieren.¹⁰⁷⁷ Und RAUSCHER: Frische, unterhaltsame Erzähler, wie Dumas, Dickens, Hauff, Hackländer, könnten im Kino ein Instrument finden.¹⁰⁷⁸ Darauf mochten sich die Anwälte des Wortes natürlich nicht einlassen. BAB ging soweit, ohne empirischen Beleg zu behaupten, die kinematographische Verarbeitung eines literarischen Werkes bedeute für die Buchpublikation einen schweren Schaden - weil der rohstoffliche Reiz vorweggenommen werde.¹⁰⁷⁹ "Glaubt ihr denn", hielt er den kino-

¹⁰⁶⁸ Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19/20, 1. und 2. Juliheft 1914, S. 335.

¹⁰⁶⁹ ELSTER in seinem Fazit der "Börsenblatt"-Umfrage von 1913: "In vielen der Antworten wird das Wort 'Verfilmung' als etwas Scheußliches bezeichnet. Ich habe es in dem obigen Aufsatz vermieden und dadurch gezeigt, daß es vermieden werden kann. Das Häßliche in dem Wort liegt nach meinem Dafürhalten nicht in dem 'Film' und der 'Filmung', da dies eine gut deutsch klingende, kurze und treffende Bezeichnung ist, sondern in der Vorsilbe 'ver', die meist etwas Gewalttätiges, Zerreißendes bedeutet und oft einen tadelnden Nebensinn hat, so daß man unter Verfilmung etwa ein filmartiges Zerstören wittern könnte. Deshalb gebrauchte ich das Wort Filmung und meine, daß dies nicht allein das, was es sein soll, gut ausdrückt, sondern daß es auch jenes unangenehmen Nebensinnes entbehrt." Alexander ELSTER, Buch und Film. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 196, 25.8.1913, S. 8394.

¹⁰⁷⁰ Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater. In: Bühne und Welt, a.a.O., S. 93-94.

¹⁰⁷¹ F. M. HÜBNER, Der Dichter und das Kino, a.a.O., S. 630.

¹⁰⁷² Curt BADING, Die Kulturmission des Kinos. In: Dokumente des Fortschritts (Berlin), Nr. 3, März 1913, S. 219.

¹⁰⁷³ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 428.

¹⁰⁷⁴ Karl NEYE, Die neue "Literatur". In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 4, 15.11.1912, Spalte 224.

¹⁰⁷⁵ Alcofribas RABIER, Filmdarstellung und Bühnendrama, a.a.O., S. 22.

¹⁰⁷⁶ Wolf RITSCHER, Schnitzlers Dramatik und der Kino. In: Phöbus, 1914, zit. nach dem Nachdruck in: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, a.a.O., S. 111.

¹⁰⁷⁷ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 429.

¹⁰⁷⁸ Ulrich RAUSCHER, Die Kino-Ballade. In: Kunstwart (München), Nr. 13, 1. Aprilheft 1913, S. 5.

¹⁰⁷⁹ Julius BAB (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375.

interessierten Dichtern vor, "was an euern Ideen etwa geistreich und tiefsinnig ist, ließe sich jemals kinematographisch darstellen? Der bloße Vorgang an sich ist niemals tiefsinnig oder geistreich. Er wird das erst durch die besonderen Verknüpfungen, Abschattierungen, Beleuchtungen, die ihm der Dichter durch das Wort gibt."¹⁰⁸⁰ Selbst die 'gelungensten' Verfilmungen, schloß sich KIENZL an, stellten die schrecklichste Verstümmelung alles dichterischen Wesens bloß; der Geist fehle, weil das Wort fehle; geblieben sei das saftlose Faserngewebe der äußeren Tatsachen, das im besten Fall Nervenwirkungen durch Spannung und Überraschung erziele. Als selbständiger Ersatz für den dichterischen Roman sei die Film-Erzählung geradeso abgeschmackt wie das Film-Drama. "Doch wenn künstlerisch ausgeführte kinematographische Bilder, die sich keiner eigenmächtigen Veränderung der im Roman erzählten Vorgänge erdreisten, - wenn im Bewußtsein eines belesebenen Zuschauers solche sinnliche Ergänzungen neben die Dichtung gehalten werden können, so mag in Ausnahmefällen die kinematographische Darstellung den Zweck von Buchillustrationen erfüllen."¹⁰⁸¹ Ein künstlerischer Roman sei kein geeignetes Objekt zur Verfilmung, antwortete BRUNS auf die "Börsenblatt"-Umfrage, das Kino könne von der Literatur lernen, solle sich Anregung holen, aber vom Buche freimachen.¹⁰⁸² KÜLPE äußerte sich an gleicher Stelle differenzierter: "Je innerlicher, feiner und vertiefter das Werk ist, je mehr innere psychologische Handlung es hat, desto schwerer kann es verfilmt werden; ja, in solchem Fall verbietet sich die Verfilmung von selbst. Eine äußerlich bewegte Handlung dagegen läßt sich insoweit ohne Schaden verfilmen, als die Autoren sich davor hüten, die innere Wahrheit der Effekthascherei zu opfern."¹⁰⁸³ Gerade die "Börsenblatt"-Umfrage vom Juni 1913 hatte mit ihrer Fragestellung - ob eine Verfilmung dem Buchabsatz des entsprechenden belletristischen Werkes schädlich oder nützlich sei¹⁰⁸⁴ - eine Vielzahl gegnerischer oder moderater Aussagen zum Verfilmungsproblem provoziert, von denen hier BAB, BRUNS und KÜLPE exemplarisch zitiert worden sind.

Julius HART war der gleichen Ansicht wie KÜLPE: "Je höher das poetische Kunstwerk dasteht, um so weniger läßt es sich verfilmen."¹⁰⁸⁵ Und er forderte dazu auf, sich über die Grenzen von kinematographischer und poetischer Darstellung klar zu werden. Gerade die Abgrenzung von Film und Literatur hatte sich eine Reihe literarischer Autoren vorgenommen - von AUERNHEIMER im Januar 1912 in der "Neuen Freien Presse", der glaubte, das Kino werde literarisch werden¹⁰⁸⁶, bis zu GAULKE, der Anfang 1914 nach dem Besuch der Hauptmann-Verfilmung Atlantis überzeugt war: "Die Verfilmung eines Romans ist - das haben wir nun schon hundertfach festgestellt - eine glatte Unmöglichkeit."¹⁰⁸⁷

Die neue, wortlose "Literatur" der Kinematographie sei zwar Kunst, stellte NEYE Ende 1912 im "Literarischen Echo" fest: "Aber ist sie tatsächlich - Literatur?"¹⁰⁸⁸ Er definierte Literatur zwangsläufig sehr allgemein als "der für die Sinne erforderliche Niederschlag der Kunst"¹⁰⁸⁹ und kam zu dem Ergebnis, die Literatur der Kinematographie sei die Kinematographie selbst. "Inhaltlich gelingt die Einteilung der neuen Literatur in Lyrik, Epik und Dramatik."¹⁰⁹⁰

BENN sah eine große Verwandtschaft von Kinematographie und impressionistischer Dichtung. Beide seien ihrem Wesen nach naturalistisch, beide hätten ein ungeheuer beschleunigtes Lebenstempo. "Tatsächlich zucken selbst die epischen Dichtungen des Impressionismus, ganze Romane und Novellen mit der Anzahl ihrer fein-naturalistisch ausgemalten Szenen und Szenchen wie kinematographische Filmbilder an dem Leser vorüber."¹⁰⁹¹

¹⁰⁸⁰ Julius BAB, Die "Veredelung" des Kientopps, a.a.O., S. 741.

¹⁰⁸¹ Hermann KIENZL, Der "literarische" Film, a.a.O., S. 328-329.

¹⁰⁸² Max BRUNS (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 5985.

¹⁰⁸³ Frances KÜLPE, ebenda, Nr. 128, 6.6.1913, S. 6067.

¹⁰⁸⁴ Siehe hier, S. 54.

¹⁰⁸⁵ Julius HART, Der Atlantis-Film. In: Der Tag (Berlin), Nr. 301, 24.12.1913.

¹⁰⁸⁶ Raoul AUERNHEIMER, Die Kinomode. In: Neue Freie Presse (Wien), 14.1.1912.

¹⁰⁸⁷ Johannes GAULKE, Der gegenwärtige Stand des Kinodramas. In: Film und Lichtbild (Stuttgart), Nr. 2, 1914, S. 25.

¹⁰⁸⁸ Karl NEYE, Die neue "Literatur", a.a.O., Spalte 221.

¹⁰⁸⁹ Ebenda, Spalte 222.

¹⁰⁹⁰ Ebenda, Spalte 224.

¹⁰⁹¹ Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen, a.a.O., S. 2.

Damit hatte BENN angedeutet, was Ulrich RAUSCHER im Januar 1913 in der "Schaubühne" explizit aussprechen sollte: Das Prinzip der Darstellung des Kintops sei episch, novellistisch, fabulierend. "Er wiederholt, greift zurück, erinnert, läßt nicht einen Handlungszusammenhang ganz ablaufen, sondern greift rasch den und jenen erzählerisch wichtigen Punkt heraus, macht mit einem abrupt eingeschobenen Bild auf irgendetwas aufmerksam und bringt dann zwischendurch wieder etwas nur zum Ansehen, eine Landschaft, eine Kahnfahrt, ein Autorennen."¹⁰⁹² Er könne, wie ein Roman, sich immer nur mit einer Person beschäftigen, um die die Phantasie die andern gruppieren müsse. In einem zweiten Aufsatz spezifizierte RAUSCHER die erzählerische Tendenz des Kinos: "Für den Film eignet sich alles, was sich für die Ballade eignen würde!"¹⁰⁹³ - Vor RAUSCHER hatte schon NEYE auf die Ballade als "stete Quelle der Kinoepik"¹⁰⁹⁴ hingewiesen. - Das Tempo der Ballade, erläuterte RAUSCHER, ihre scheinbare Zusammenhangslosigkeit, die sich im Verlauf als eine höhere, folgerichtige Ordnung der Vorgänge erweise, ihre rasche Andeutung, ihr Vor- und Zurückgreifen, all das habe auch der Film.¹⁰⁹⁵ RATH lobte RAUSCHER als scharfsichtigen Schriftsteller, der das balladische Wesen des dramatischen Lichtspiels sehr richtig erkenne, kritisierte ihn jedoch, er unterschätze das dramatische Element in Pantomime und Ballade, wenn "er meint, der (oder das) Kino habe mit der Bühne gar nichts gemeinsam als eine 'Äußerlichkeit', nämlich das Ausdrucksmittel des menschlichen Körpers"¹⁰⁹⁶. Die "sogenannte Kinoballade", mäkelte DEHMEL in der "Börsenblatt"-Umfrage, "also die Filmserie mit poetisch angehauchtem Zusammenhang, bedeutet meines Erachtens den Ersatz des Kolportageromans und der Jahrmarktsmoritat durch Schlechteres."¹⁰⁹⁷

Das Kino habe mit Dramatik nicht das mindeste zu tun, bekräftigte GOTH im Februar 1913 im "Pester Lloyd": "Es ist durchaus auf Epik gestellt"¹⁰⁹⁸ - ein orientalischer Märchenerzähler ins Elektrotechnische umgesetzt. Nur höre man jetzt mit den Augen zu. "Der Film fabuliert. Er führt ganz novellistisch Menschen und ihre Handlungen ein, unterbricht diese Handlungen, wo das bessere Verständnis es erheischt, und schiebt aufhellende Episoden ein, greift auf Vergangenes zurück, springt mit der Willkür des Romans von einem Schauplatz nach einem anderen, kehrt wieder zurück, wiederholt, bringt Landschaftsschilderungen und lyrische Ruhepunkte - kurz er macht sich alle Handwerksgriffe des Epikers zu eigen."¹⁰⁹⁹

Die Filmdramaturgen mußten begreifen, daß sie nicht vom Drama, sondern vom Roman und von der Ballade lernen könnten (MÖLLER)¹¹⁰⁰. Die Film-'Dramen' seien erzählende, durchaus epische Bilderfolgen (FUCHS)¹¹⁰¹. Die immens geweitete Lebensschilderung im Kinodrama sei eine Parallele zum Roman, der sich technisch ebenfalls breitentwickelnder Form bediene (ECKART)¹¹⁰².

BEER sah im Juli 1913 in der "Frankfurter Zeitung" das "Filmstück" - auch er gebrauchte den Begriff vor PINTHUS - dem Roman näher als dem Theater. Film sei Bewegung, sei Handlung: "Die eigentliche Kunstform der Handlung ist das Epos oder, wie wir heute sagen, der Roman."¹¹⁰³ Roman und Film trenne nichts als die Sprache. Der Film stelle alles dar, was der Roman darstelle. "Die Sprache im Roman, die sein einziges Ausdrucksmittel ist, wird durch das bewegte Bild ersetzt, welches das einzige Ausdrucksmittel des Films ist. Die Handlung, die ihre Grundlage ist, fassen sie beide in der gleichen Weise auf, als universal, als voller Möglichkeiten und Entwicklungen. Beide erwecken sie eine große reiche Welt."¹¹⁰⁴

¹⁰⁹² Ulrich RAUSCHER, Das Kintop-Epos. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 4, 23.1.1913, S. 108.

(Zu RAUSCHER siehe: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, a.a.O., S. 132-133).

¹⁰⁹³ Ulrich RAUSCHER, Die Kino-Ballade, a.a.O., S. 4.

¹⁰⁹⁴ Karl NEYE, Die neue "Literatur", a.a.O., Spalte 225.

¹⁰⁹⁵ Zu RAUSCHERs Aufsatz über die Kino-Ballade druckte der "Kunstwart" eine zustimmende Zuschrift ab: "Mir ist der Gedanke an die Balladenmäßigkeit der Kino-Kunst gekommen, als ich Schillers Bürgschaft gründlich auf ihren dichterischen Bau betrachtete. Da leuchtete es mir auf: Das ist ja das herrlichste Kinodrama!" (RAUH, Zum Thema: Kino-Ballade. In: Kunstwart, Nr. 17, 1. Juniheft 1913, S. 353).

¹⁰⁹⁶ Willy RATH, Zur Aesthetik des Lichtspiels. In: Eckart (Berlin), 1913, S. 736.

¹⁰⁹⁷ Richard DEHMEL (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 5986.

¹⁰⁹⁸ Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen, a.a.O., S. 3.

¹⁰⁹⁹ Ebenda.

¹¹⁰⁰ Marx MÖLLER, Film und Schauspielkunst, a.a.O., S. 274.

¹¹⁰¹ Georg FUCHS, Kino und Kunst, a.a.O.

¹¹⁰² Walther ECKART, Das Kinodrama. 2. Teil, a.a.O., S. 7.

¹¹⁰³ Max BEER, Film, Theater und Roman. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 180, 1.7.1913, S. 1.

¹¹⁰⁴ Ebenda.

Dem Phantasie schaffenden Wort der Visionen des Romans entsprächen die Phantasie schaffenden Bilder des Films, die ebenso flüchtig, ebenso unplastisch seien wie das Wort; beide hinterließen im Zuschauer den Schein einer Wirklichkeit.

PINTHUS war der gleichen Meinung wie BEER: "Viel mehr als dem Theaterstück könnte das Kinostück dem Roman ähnlich genannt werden."¹¹⁰⁵ Im Kino wie im Roman könne der Zuschauer sich mit den Handelnden fortbewegen und in steter Bewegung, unabhängig von räumlicher Begrenzung, Handlungen ausführen sehen. Für PINTHUS war jedoch ein verfilmter Roman lediglich Illustration zur Erzählung: Milieudetails, Erläuterungen, Episoden. Ohne Texttafeln bliebe die Romanhandlung unverständlich.

Die Behauptung einer bloß illustrierenden Funktion des Films in bezug auf den Roman wurde öfter aufgestellt.¹¹⁰⁶ Vor PINTHUS sind KIENZL und LUX bereits einschlägig zitiert worden.¹¹⁰⁷ Die italienische Verfilmung des Romans von Henryk Sienkiewicz, "Quo vadis?", provozierte entsprechende Reaktionen bei SALTEN, ELSTER und DREECKEN. SALTEN kritisierte, der Regisseur (Enrico Guazzoni) habe Illustrationen, bewegliche Kino-Illustrationen gegeben: "Seine Aufgabe wäre es gewesen, den Roman aus der Verständlichkeit des Wortes in die Verständlichkeit des Bildes zu übersetzen."¹¹⁰⁸ Auch ELSTER mochte den Quo vadis?-Film allenfalls als Illustration zum Roman gelten lassen: "Wie ein Buchroman aber auch sei: durch kinematographische Darstellung läßt er sich natürlich niemals ersetzen und es fragt sich, ob man nicht davon abkommen sollte, Buchdramen und Romane zu verfilmen, und lieber nur die Gegenstände, die sich für kinematographische Wiedergabe eignen, ohne Rücksicht auf ein bestehendes Werk der Literatur im Sinne der künstlerischen Anforderungen des Kinos komponieren sollte!"¹¹⁰⁹ Und DREECKEN bezeichnete Quo vadis? als "Illustrationsalbum für den Roman"¹¹¹⁰, das niemand ohne Kenntnis des Romans voll verstehe. Es bestünde wohl kein Zweifel darüber, "daß ein Werk, das einmal ein Prosaepos, also ein Roman war, nicht zu seinem Vorteil ... dramatisiert werden könne - und ebenso nicht verfilmt."¹¹¹¹

Das Lichtspiel rücke vom Drama ab und stehe dem Epos nahe, so THIEMANN im Januar 1914, weil es in seiner Natur liege, "daß es das vom ihm erweckte Interesse nur durch das Gegenständliche zu befriedigen vermag"¹¹¹². Das Kinodrama stehe auf einer Stufe mit der Vulgärpoesie: Ehemals nannte man sie Spielmannslieder, Legende, Tierfabel, Amadisroman, heute Buffalo Bill-, Detektiv- und Zeitungsroman. "Seiner ganzen inneren Struktur nach gehört das Lichtspiel zu diesen, dem literarischen Stoffhunger des Volkes entgegenkommenden Erzeugnissen der Fabulierkunst."¹¹¹³ Das Kino bedeutete damit für THIEMANN nicht den Abstieg dramatischer Kunst, vielmehr das überraschende Aufschnellen einer Dichtungsgattung, die im naiven, sich am Gegenständlichen erfreuenden Volksempfinden wurzele.

Für HASENCLEVER dagegen schöpfte der Kintopp gar aus dem gleichen Wesen wie die Lyrik: "Denn er verkündigt etwas; er wird zu einer Attraktion, er erregt einen Zustand."¹¹¹⁴ Als Beispiele für eine Lyrik des Kinos, als "lyrische Edelstücke voll reifer Poesie" nannte NEYE: "Mondschein auf dem Meere, früher Morgen am Strande, Schneefall, hoher Wellengang, Blätterfall, das Gebet eines Kindes, historische Frauentrachten, die Erschließung der Lotosblume"¹¹¹⁵. KANEHL erschien eine Lichtspiellyrik undenkbar; das Kino sei zwar nicht unfähig, Lyrisches überhaupt, Stimmungsbilder und lyrische Szenen, wiederzugeben, doch für die Lyrik als Kunstform sei es keine Stätte; allerdings sei vieles, was sich als lyrisches Gedicht ausbebe, nur kinematographische lyrische Szene, z.B. die sprachliche Übersetzung eines Landschaftsbildes. "Es zeigt sich deutlich, wieviel mehr ein echtes Gedicht enthält; daß es das Seelische als Symbol

¹¹⁰⁵ Kurt PINTHUS, Einleitung: Das Kinostück. In: derselbe (Hrsg.), Das Kinobuch, a.a.O., S. 21.

¹¹⁰⁶ Bereits im Juli 1912 war im Fachblatt "Kinematograph" zu lesen: "Aber man wird lernen, daß auch die beweglichen Bilder des Kinematographen eine Mission haben: nämlich zu illustrieren und der schnelle Szenenwechsel, der im Drama undramatisch ist, gibt dem Kino eine neue Perspektive: die Illustration von Romanen." (Ferdinand FREYTAG, Schauspieler und Kinospieleur. In: Der Kinematograph, Nr. 289, 10.7.1912).

¹¹⁰⁷ Siehe hier, S. 116.

¹¹⁰⁸ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama, a.a.O., S. 1.

¹¹⁰⁹ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. I. Ausländische Filme. In: Die schöne Literatur, Nr. 11, 24.5.1913, Spalte 190.

¹¹¹⁰ Wilhelm DREECKEN, Der Film von heute und morgen, a.a.O., S. 77.

¹¹¹¹ Ebenda, S. 73.

¹¹¹² J. THIEMANN, Kinodrama und Bühnendrama, a.a.O., S. 14.

¹¹¹³ Ebenda, S. 15.

¹¹¹⁴ Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher, a.a.O., S. 48.

¹¹¹⁵ Karl NEYE, Die neue "Literatur", a.a.O., Spalte 224.

Sprache werden läßt, das gerade hinter dem Bild liegt, oder genauer, erst von dem lyrischen Dichter neu bei dem Bilde erlebt wird, das macht es zum Gedicht."¹¹¹⁶ KANEHL, dem das Kino, wie im Theaterabschnitt belegt, am ehesten dem Bühnendrama verwandt schien - und der damit exakt die gegenteilige Ansicht vertrat wie beispielsweise BEER - wandte sich folgerichtig auch gegen den Vergleich von Kino und Roman: "Der Roman spielt kein Geschehen, sondern er erzählt ein Geschehen (Geschichte). Für keine Kunstform ist deshalb das Wort so wichtig wie für den Roman"¹¹¹⁷. Wenn in einem Kinoroman die Wirkungen, auf die es die Vorlage abgesehen habe, durch das Spiel noch gesteigert würden, hätte dieser Roman nimmermehr geschrieben, sondern nur gespielt werden dürfen.

Das Eigentlichste und Wertvollste, was der Romandichter biete, die sprachliche Erzählungskunst, könne nicht im Film gezeigt werden, bestätigte HART: Romanverfilmungen seien "völlig andersgeartete Darstellungen, so grundverschieden von dem, was eine romankünstlerische Darstellung ist"¹¹¹⁸, RABIER war gleicher Meinung: das Allerwesentlichste, wie der Dichter erzähle, vermöge der Film nicht wiederzugeben. "Kurz: der Film schöpft den Kunstgehalt des Romans nicht aus."¹¹¹⁹ Und FECHTER wunderte sich über die "merkwürdige" Vorliebe des Kinos für die Literatur; es sei doch gerade sein Vorzug, mit ihr nichts zu tun zu haben: "Die Literatur hängt am Begriff: der Film ist doch gerade davon so herrlich unabhängig, daß er es wirklich nicht nötig hat, ihn auf dem Umweg über die sogenannte Dichtung doch wieder einzuschmuggeln."¹¹²⁰ Woher sonst die Vorlagen nehmen? Aus der Realität, dem "ganz gewöhnlichen Leben", wie es sich beispielsweise in den Zeitungen manifestiere.

"Der Kinematograph wird nie und nimmer Literatur vermitteln können, aber die Literatur muß von der Kinematographie lernen."¹¹²¹ Um Ersteres wird noch heute leidenschaftlich gestritten, das Zweite sollte nur zu bald in Werken des literarischen Expressionismus Bestätigung finden. Von der schriftstellerischen Praxis her sah EWERS schon 1913 keinen Unterschied mehr zwischen Literatur und Kino: "Heute weiß ich ganz gewiß, daß es genau so schwer ist, und genau solcher Kunst bedarf, ein gutes Filmmanuskript zu schreiben, wie ein Gedicht, einen Roman, ein Drama."¹¹²² Wußte ECKART, das Kino gebe dem Dichter ungeahnte Möglichkeiten der Phantasieentfaltung und Lebensschilderung,¹¹²³ so empfand HART dies als "Selbstdegradation der Dichter" und beschimpfte den prominenten Autor des Films Das fremde Mädchen: "Hofmannsthal, der große Wort- und Sprachkünstler, radikalster Bekenner der formalistischen Ästhetik, wonach in der Dichtung alles das Wort ist, läßt jedes fahren, was ihn uns wert und bedeutend machte, und leistet als Textverfasser stummer Pantomimen eine geistig und künstlerisch völlig untergeordnete Tätigkeit"¹¹²⁴.

Die verbreitetste Fehlmeinung der Vorkriegstheorie schloß aus dem Fehlen des gesprochenen, hörbaren Wortes und der notwendigerweise zentralen Rolle von Mimik und Gestik auf die Identität von Film und Pantomime: Film sei eine Gattung, die sich der Pantomime nähere (LUX)¹¹²⁵, sei bestenfalls eine der Pantomime ähnliche Kunstform¹¹²⁶, sei körperlose Pantomime (BAB)¹¹²⁷, gebe Pantomime, jedoch ohne seelisches Band von Schauspieler und Zuschauer, aber mit gewissen eigenen Möglichkeiten grotesker und phantastischer Art (Paul ERNST)¹¹²⁸. Das Kino solle im Variete die Kenntnis der Pantomime vermitteln (GELLER)¹¹²⁹. Die Kinodramen seien Pantomime geworden ohne den Stil der alten Pantomime, tat

¹¹¹⁶ Oskar KANEHL, Kinokunst, a.a.O., S. 51.

¹¹¹⁷ Ebenda.

¹¹¹⁸ Julius HART, Kunst und Kino, a.a.O.

¹¹¹⁹ Alcofribas RABIER, Filmdarstellung und Roman. In: Erste Internationale Film-Zeitung (Berlin), Nr. 26, 28.6.1913, S. 53.

¹¹²⁰ Paul FECHTER, Kinotexte. In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 551, 29.10.1913, Abendausgabe.

¹¹²¹ J. ADLER. In: Der Sturm, 1913, zit. nach: Viktor ZMEGAC, Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus. In: Sprache im technischen Zeitalter, Nr. 35, 1970, S. 254.

ELSTER zeigte bereits 1912 die Möglichkeit auf, "daß man heute auch nach einer Geschichte, die man im Kino sah, eine literarische Erzählung schreiben kann" - und untersuchte die urheberrechtliche Situation. Alexander ELSTER, Literarische Benutzung von Kinodramen. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 216, 16.9.1912, S. 10753.

¹¹²² Hanns Heinz EWERS, Der Film und ich, a.a.O., S. 39.

¹¹²³ Walther ECKART, Das Kinodrama. II. Teil, a.a.O., S. 8.

¹¹²⁴ Julius HART, Kunst und Kino, a.a.O.

¹¹²⁵ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 429.

¹¹²⁶ Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O.

¹¹²⁷ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 312.

¹¹²⁸ Paul ERNST, Möglichkeiten einer Kinokunst, a.a.O., zit. nach: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), a.a.O., S. 70-71.

¹¹²⁹ Oscar GELLER, Kino und Pantomime. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19, Erstes Juliheft 1913, S. 293.

MAUTHNER Abbitte bei letzterer, diese "war ja eine einheitliche Kunstform, verglichen mit der unfreiwilligen Pantomime des Kinodramas"¹¹³⁰. "Der" Kino, wenn er künstlerisches Ausdrucksmittel sein wolle, so BENN, sei auf die sehr primitiven tragischen Fälle angewiesen, in denen Pantomime möglich wäre.¹¹³¹ "Die Wiedergeburt der Pantomime ist ein Zug der Zeit"¹¹³², wußte NOSSIG: Das Kino-Drama müsse Pantomime bleiben, bis dank einer Vervollkommnung des Grammophons sich das mechanisch wiedergegebene Wort mit den Kino-Bildern verbinden werde. Für WILDERMANN war die Geburt der Kinokunst nur aus dem Geist der Pantomime möglich, denn: "Die Darstellungen auf der Leinwand sind Pantomime."¹¹³³

Auch SIRETEAN forderte eine Anlehnung der Kinoregie an die Pantomime: "Wie die Pantomime ganz Handlung und Gebärdenspiel ist, indem sie auf die Stütze der sprachlichen Ausdrucksmittel völligen Verzicht leistet, so müßte, so muß dies auch beim Kinodram der Fall sein."¹¹³⁴ VOLLMOELLER siedelte die künstlerischen Möglichkeiten des Films im Bereich der rein phantastischen Pantomime an¹¹³⁵; von SCHOLZ sprach von 'Romanpantomimen' im Kino und von 'unnatürlichen und unkinematographischen Nahpantomimen'¹¹³⁶; SALTEN sah in der Kunstpantomime eine Mission für den Film, die Gebärde, die Mimik, das Mienenspiel, die Beredsamkeit des Körpers wieder zu einer höheren Entwicklung¹¹³⁷ zu bringen. "Das Kinotheater muß sich seine besondere Kunst schaffen, die eine Neugestaltung der vergessenen alten Pantomime sein würde." (PERFALL)¹¹³⁸. Es gebe eine Dichtungsform, die dem Kino gehöre: "Das ist die Pantomime." (GINZKEY)¹¹³⁹. Alle Stoffe, die der Pantomime zugänglich seien, befand ASSMUS für den Film geeignet.¹¹⁴⁰ Alles, was für die Darstellung innerhalb einer wirklichen Pantomime geeignet sei, bestätigte Käte STELLMACHER, passe für die Wiedergabe durch den Film, hier liege die einzig annehmbare Filmdramatik.¹¹⁴¹ Das Filmschauspiel gewänne nur dann echte Existenz für den vollsinnigen Menschen, schrieb HEIMANN, wenn es sich vom Worte so weit wie möglich entfernte und zur Pantomime würde, "seine Handlung dürfe nie an die Wirklichkeit rühren, sondern sich bis zur Abstraktion, bis zum Symbol verflüchtigen"¹¹⁴²; erst dieses wäre eine Aufhebung des Stoffes durch die Form. HERALD wandte sich zwar dagegen, Kinodrama und Pantomime Zwillingsbrüder zu nennen - das Kinodrama sei im Höchstfall die Reproduktion einer Pantomime, die schließlich Theater wäre mit lebendigen, atmenden Menschen - und doch bestünden zwischen beiden Zusammenhänge: Im Schauspielerischen - für beide existiere das Wort nicht - und im Musikalischen: "Pantomimenmusik, wie sie sein soll, ist auch die ideale Begleitmusik für das Kinodrama. Ihr klarer Rhythmus, ihre scharf charakterisierende Thematik, ihr Untermalen und Ausmalen jeder körperlichen und seelischen Bewegung"¹¹⁴³. Wie für HERALD war auch für FUCHS das Kino bloße Reproduktionstechnik; ein künstlerischer Eindruck entstehe erst, wenn ein Kunstwerk, eine "Original-Pantomime", wiedergegeben werde. Bei der besonderen Begabung, die ein Talent befähige, Pantomimen-Originale speziell für Film-Reproduktionen zu schaffen, handle "es sich um ein Gestalten, Denken, Erfinden in Bild-Vorstellungen, und zwar in Bild-Vorstellungen, welche in der Reproduktion noch, ja vielleicht gar erst recht wirken!"¹¹⁴⁴ LIST und Otto ERNST wiederholten es Anfang 1914 - zum wievielten Male eigentlich? Seinem Wesen nach sei das Kinodrama Pantomime; "der Gang der Handlung, die treibenden Motive, die Entstehung und Lösung der Verwicklungen müssen durch Bewegung und Mienenspiel unzweideutig erkennbar werden" (LIST)¹¹⁴⁵. Das Drama des Kinos sei Pantomime. "Die Pantomime will das Leben ohne Sprache darstellen, d.h. sie scheidet die bei weitem wich-

¹¹³⁰ Fritz MAUTHNER, Der Kienschund ..., a.a.O.

¹¹³¹ Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten ..., a.a.O.

¹¹³² Alfred NOSSIG, Der Siegeszug des Films, a.a.O.

¹¹³³ R. H. WILDERMANN, Kino-Dramatik. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1449, 29.12.1912.

¹¹³⁴ Paul SIRETEAN, Kinogegner, a.a.O., S. 541.

¹¹³⁵ Ein Kino-Urteil Vollmoellers. In: Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 3, 18.1.1913, S. 34.

¹¹³⁶ Wilhelm von SCHOLZ, Noch einmal: Kinokunst. In: Der Tag (Berlin), Nr. 58, 9.3.1913.

¹¹³⁷ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama, a.a.O.

¹¹³⁸ Karl Frhr. v. PERFALL (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 130, 9.6.1913, S. 6159.

¹¹³⁹ Franz Karl GINZKEY, ebenda, Nr. 135, 14.6.1913, S. 6371.

¹¹⁴⁰ Walter ASSMUS, Das veredelte Filmdrama, a.a.O., S. 146.

¹¹⁴¹ Käte STELLMACHER, Film-"Dramatik" und so weiter. In: Ethische Kultur (Berlin), Nr. 4, 1913, S. 27.

¹¹⁴² Moritz HEIMANN, Der Kinematographen-Unfug, a.a.O., zit. nach: Anton KAES (Hrsg.), a.a.O., S. 79.

¹¹⁴³ Heinz HERALD, Vom Kino. In: Blätter des Deutschen Theaters (Berlin), Nr. 31, 1912/13, S. 503.

¹¹⁴⁴ Georg FUCHS, Kino und Kunst, a.a.O.

¹¹⁴⁵ Josef LIST, Das Kinodrama als Kunstform?, a.a.O., S. 240.

tigsten und wundersamsten Ausdrucksmittel des Lebens: Stimme und Sprache aus."¹¹⁴⁶ Damit sei sie eine künstlerische Gewaltsamkeit, eine Verzerrung, eine Fratze des Lebens, "eine Kunst des Verfalls"¹¹⁴⁷, verwies Otto ERNST gleich beide, Kino und Pantomime, in den künstlerischen Orkus.

In der filmischen Praxis der Vorkriegsjahre erwies die Annahme einer Identität von Kino und Pantomime sehr bald ihre Kurzschlüssigkeit. Möglicherweise angeregt durch eine - dem Kino zuzuschreibende - Verstärkung des allgemeinen Interesses am stummen Spiel, wiederbelebte Max Reinhardt 1910 die Bühnen-Pantomime und inszenierte, nach einem Text von Friedrich Freksa, in seinem Deutschen Theater in Berlin die Geschichte einer orientalischen Tänzerin: "Sumurun". Die Aufführung war in mehrfacher Hinsicht auch für das Kino von Bedeutung: Sie wurde im Auftrag der Deutschen Bioskop abgefilmt¹¹⁴⁸; einige der Mitspieler begannen zwei, drei Jahre später, mit unterschiedlichem Erfolg, selbst zu filmen (Wegener, Schildkraut, Moissi, v. Winterstein, die Schwestern Wiesenthal u.a.); auch Reinhardt selber drehte 1913 zwei Filme. Die Theaterpantomime "Sumurun" bezeichnete JACOBSON als "ein geräuschvolles, langatmiges, buntdurchbändertes stilloses Schaustück"¹¹⁴⁹ und gab Freksa die Schuld. LANG sah den Hauptfehler bei den Darstellern, die - mit Ausnahme von Schildkraut und der Protagonistin Grete Wiesenthal - "in gewohnter Art stumme Szenen aus einem Wortdrama"¹¹⁵⁰ gespielt hätten. Die kinematographische Wiedergabe war zwar wegen ihrer Länge von über 2000 Metern eine technische Rekordleistung, doch konnte der Kritiker des "Berliner Tageblattes" nicht umhin, dieses Experiment als mißlungen zu bezeichnen: wegen wechselnder technischer Qualität der Aufnahmen, wegen der Beschränkung auf die Bühnensituation, wegen des Versuches, "eine Orgie der Farbe schwarz und weiß darzustellen"¹¹⁵¹. Den Vorwurf der Unverständlichkeit durfte man der filmischen Wiedergabe nicht allein anlasten, hatte doch Freksa einen erklärenden Prolog schon für die Bühnenpantomime geschrieben. Diesen Erfahrungen zum Trotz ließ eine andere, kleinere Filmfirma zweieinhalb Jahre später eine "Kinematographische Reproduktion" von Reinhardts nächster Pantomime "Das Mirakel", die jener nach der Vorlage von Karl Vollmoeller im Londoner "Olympia" in Szene gesetzt hatte, aufnehmen. Der Film kam jedoch erst über ein Jahr später, im Mai 1914, zur Uraufführung.¹¹⁵² Max Reinhardt erhielt 1913 von der PAGU einen großzügigen Filmvertrag und drehte Eine venetianische Nacht und Die Insel der Seligen.¹¹⁵³ Deren Mißerfolg war programmiert, denn Reinhardt hielt sich zu sehr an bühnenpantomimische Mittel, nahm allenfalls bereits verbrauchte filmische Tricks (z.B. Geistererscheinungen mittels Doppelbelichtung in Eine venetianische Nacht) zu Hilfe. TUCHOLSKY beklagte in der "Schaubühne", von der Herrlichkeit des Bühnenvorbildes der Venetianischen Nacht sei nichts geblieben: "Hilflos muß sich der Film fortwährend durch einen dummen Text unterbrechen lassen, den er dann ungeschickt und äußerlich mit gleichgültigen Bildern illustriert."¹¹⁵⁴ - Auch Schauspieler, wie beispielsweise Alexander Moissi (in Das schwarze Los)¹¹⁵⁵, die an die Gültigkeit pantomimischer Gesetze im Film glaubten, erlitten damit Schiffbruch.

Die Stimmen, die Zweifel an der Wesensgleichheit von Kino und Pantomime anmeldeten, waren dünn gesät. Natürlich gehörte Herbert TANNENBAUM dazu, der in seinem Büchlein "Kino und Theater" von 1912 die Kinodarstellung scharf von der Darstellung der Pantomime getrennt wissen wollte: Die Pantomime sei rhythmischer, gebändigter Tanz, ihr Grundprinzip ornamentale, stilisierte Bewegung; Prinzip des Kinos sei dagegen die Handlung, die Tat.¹¹⁵⁶ Bei ECKART 1913 liest sich das, nur leicht umformuliert, so: Mit Pantomime und Tanz habe die Kinematographie nur scheinbar Verwandtschaft. "Die Pantomime ist und bleibt ein rhythmisches Spiel der Glieder, dem Tanze ähnlich, der besonders jetzt ganz pantomimisch-programmartig wird. Das Kinodrama hat es aber keineswegs mit formaler Ästhetik äußerlich schöner Bewegungen zu tun, sondern mit Darstellung einer Handlung"¹¹⁵⁷. KLEMPERER: Im Kino

¹¹⁴⁶ Otto ERNST, Die Kinokatastrophe. In: Der Turmhahn (Leipzig), Nr. 2, 2.Märzheft 1914, S. 300.

¹¹⁴⁷ Ebenda, S. 301.

¹¹⁴⁸ Siehe: Henning v. KÜGELGEN, Max Reinhardts "Sumurun", Typoskript 1982, 29 Seiten. Gekürzt publiziert: derselbe, SUMURUN - Malheur oder Mißverständnis. In: Margot BERTHOLD (Hrsg.), Max Reinhardts Theater im Film, München 1983, S. 9-19.

¹¹⁴⁹ Anonym (= Siegfried JACOBSON), Sumurun. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 18, 5.5.1910, S. 477.

¹¹⁵⁰ Erwin LANG, Pantomime. In: Die Schaubühne, Nr. 22/23, 2.6.1910, S. 602.

¹¹⁵¹ Zitiert nach: "Sumurun" im Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 98, 11.6.1910, S. 11.

¹¹⁵² Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1913-1914, Berlin (West) 1969, S. 45.

¹¹⁵³ Siehe hier, S. 53.

¹¹⁵⁴ Peter PANTER (= Kurt TUCHOLSKY), Zwei venetianische Nächte. In: Die Schaubühne, Nr. 17, 23.4.1914, S. 486.

¹¹⁵⁵ Siehe: J. G. (evtl. Johannes GAULKE), Kunst und Schönheit im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 375, 4.3.1914.

¹¹⁵⁶ Siehe hier, S. 95.

¹¹⁵⁷ Walther ECKART, Das Kinodrama. I. Teil, a.a.O., S. 1.

herrsche zwar pantomimische Handlung, "aber eine ungleich verständlichere als die der Bühnenpantomime, weil eine ungleich reichhaltigere"¹¹⁵⁸. LAUTENSACK: Nur höchst oberflächliche Beurteiler würden das Film-Drama eine abphotographierte Pantomime und nichts weiter nennen.¹¹⁵⁹ GOLDSTEIN: Wer hoffe, durch Annäherung an den Stil der echten Pantomime das Kinoschauspiel als Kunstgattung zu erneuern, sei im Irrtum. "Die Pantomime ist mit dem Tanz verwandt und verlangt zu ihrer Unterstützung die Musik."¹¹⁶⁰ Zum Wesen des Tanzes und der Pantomime gehöre, daß sich der Vorgang nach der Musik richte, beim Kino aber müsse der Herr Kapellmeister dem photographierten Takt folgen. Auch "Sumurun" Autor FREKSA urteilte 1916: "Mit den Mitteln der Bühnenpantomime vermag das Lichtspieltheater seines Stoffhütern wegen nicht auszukommen."¹¹⁶¹ In seiner Betrachtung des Dramas, der Pantomime und "des aus der Pantomime entstandenen Lichtspiels"¹¹⁶² ging er von einer entwicklungsmäßigen Verwandtschaft aus - in einer im künstlerischen Sinne absteigenden Linie. Schon 1912 hatte LAPP ironisch über die "Entwicklung des Theaters vom Sprechdrama zum Mimodrama und vom Mimodrama zum Kinodrama"¹¹⁶³ gespottet; LEWIN dagegen sah die Konstruktion einer solchen Entwicklungslinie als schweren Irrtum und gründliche Verkennung alles Dramatischen an.¹¹⁶⁴

Zwischen 1908, als von SCHOLZ die Pantomime als 'Kennzeichen des Kinematographen' benannte¹¹⁶⁵, und 1918, als HAGEMANN schrieb: "Es gibt keine Kino-'Tragödien' und Kino-'Komödien' ..., sondern nur Kino-Pantomimen"¹¹⁶⁶, herrschte also weitgehende Einmütigkeit über das pantomimische Wesen des Kinos. Nun darf man jedoch den damaligen Sprachgebrauch nicht an der modernen Pantomime mit ihrer strengen, geradezu geometrischen Form messen, wie sie seit 1925 von Etienne Decroux entwickelt und durch Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau und Samy Molcho weltberühmt wurde.¹¹⁶⁷ Die Pantomime hat eine reiche Geschichte, die vom antiken Pantomimus über die "lazzi", die komischen Einlagen der Commedia dell'arte, den genialen Jean-Gaspard "Baptiste" Debureau im Paris der Französischen Restauration, die Reinhardt'schen Mimodramen und die Tanzpantomimen der Schwestern Wiesenthal im Deutschland der Vorkriegszeit bis zur "mime pur" Decroux' reicht.¹¹⁶⁸ In diesem Zusammenhang scheint die These nicht allzu gewagt, daß der stumme Film einen erheblichen Einfluß auf die puristische Tendenz der modernen Pantomime ausgeübt haben dürfte: Großartige pantomimische Leistungen im Kino, wie besonders von Charlie Chaplin¹¹⁶⁹, den sogar BAB mit Debureau verglich¹¹⁷⁰, zwangen die Pantomimen

¹¹⁵⁸ Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel, a.a.O., S. 615.

¹¹⁵⁹ Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum!, a.a.O., S. 162.

¹¹⁶⁰ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 129.

¹¹⁶¹ Friedrich FREKSA, Theater, Pantomime und Kino. In: Dramaturgische Blätter (Metz), Nr. 6, April 1916, S. 129.

¹¹⁶² Ebenda, S. 126.

In bezug auf das Kino hielt es FREKSA wie die Vorkriegstheorie mit dem Gegensatzpaar von Realismus und Phantastik: "Künstlerisch besitzt der Kinematograph zwei Reize: die bewegte Natur, die auf der Bühne nie erscheinen kann, wird durch seine Bilder in ihrem Abglanz lebendig. Und Vorgänge, grotesker und zauberhafter Art, die im Leben nie vonstatten gehen, nie auf der Bühne erscheinen können, vermag der Kinematograph wie einen Lebensspuk vorzuführen." (ebenda, S. 129).

¹¹⁶³ Adolf LAPP, Der epische Kintopp. In: März (München), Nr. 9, 2.3.1912, S. 357.

¹¹⁶⁴ Robert LEWIN, Kino-Kultur, a.a.O., S. 314.

¹¹⁶⁵ Wilhelm von SCHOLZ, Kinematographen-Zensur! In: Kunstwart (München), Nr. 9, 1. Februarheft 1908, S. 205.

¹¹⁶⁶ Carl HAGEMANN, Theater und Wandelbild. In: Illustrierte Zeitung (Leipzig), Nr. 3889, 3.1.1918, S. 40.

¹¹⁶⁷ Siehe beispielsweise das Lehrbuch des Decroux-Schülers Jean SOUBEYRAN: Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime, Velber bei Hannover 1963. SOUBEYRAN verwendet auch filmische Begriffe, wie Zeitlupe, Großaufnahme, Totale, Schnitt (S. 12).

Den großen Unterschied zwischen den pantomimischen Auffassungen kurz nach der Jahrhundertwende und von heute bezeugt Herbert JHERING in einem in Buchform veröffentlichten ausführlichen und sehr aufschlußreichen Gespräch mit Marcel Marceau. JHERING leitet seine erste Frage ein: "Lieber Herr Marceau! Als ich Sie das erstemal sah, ging mir eine ganz neue Kunst auf. Ich hatte selbstverständlich viele Balletts und auch Spiele gesehen, die dem Namen nach Pantomimen waren, wie früher bei Max Reinhardt 'Sumurun', aber noch nie eine wirkliche, eine genaue Pantomime. Mit einemmal wußte ich jetzt, daß die Pantomime eine ganze Welt nicht nur beleben, sondern auch kritisch durchleuchten kann." (Marcel MARÇEAU, Die Weltkunst der Pantomime. Bekenntnisse und Gespräche mit Herbert Jhering, Zürich 1961, S. 11).

¹¹⁶⁸ Zur Geschichte der Pantomime siehe: Karl Günter SIMON, Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten, München 1960; Hans BOLLMANN, Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime, Phil. Diss. Hamburg 1968; Friedrich FREKSA, Theater, Pantomime und Kino. In: Dramaturgische Blätter, a.a.O.; das Kapitel "Pierrot Pantomimus. Von Gaspard Debureau's Größe" in: Paul LANDAU, Mimen. Historische Miniaturen, Berlin 1912, S. 247-259; R. J. BROADBENT, A History of Pantomime, New York 1965 (1901); Jules JANIN, Debureau, Berlin (DDR) 1977, darin besonders das Nachwort von Antje RUGE, S. 132-147.

¹¹⁶⁹ Der Pantomimenhistoriker SIMON führt den Erfolg Chaplins auf dessen Fähigkeit zurück, komisch und rührend zugleich zu wirken, die Komödie mit dem Melodram zum Kunstwerk zu mischen. Seinen künstlerischen Rang bedinge die hohe Künstlichkeit seiner Mittel: "... die Pantomime Chaplins (entwickelt aus dem Erbgut der englischen Pantomime) war alles andere als illusionistisch. Chaplin bewegt sich unnatürlich, in einem künstlichen Bewegungsstil, der seiner Person den eigenen Charakter verleiht: man denke nur an seinen Watschelgang oder an die zuckenden Bewegungen, die ihm das Fließband in

weg von der Lebendigkeit und Typenvielfalt der Commedia dell'arte in die strenge geometrische Form. SOUBEYRAN sieht die moderne Pantomime gar als Erben des Stummfilms: "Die moderne Pantomime, die entstand, als der Stummfilm dem Tonfilm Platz machte, hat einige seiner Gesetze übernommen und sie ihrem eigenen Stil der szenischen Optik angeglichen."¹¹⁷¹

Die literarischen Filmtheoretiker der Vorkriegsjahre bezogen sich allerdings kaum auf die Historie der Pantomime, mit Ausnahme allenfalls der Commedia dell'arte und ihres deutschen Pendants, des Stegreifstücks - bei beiden wurde schließlich auch gesprochen. Man sah nur die alleräußerlichste Formeigentümlichkeit des jungen Kinos und suchte ästhetisch Zuflucht bei der nächstbesten Schauspielform. Mag sein, daß die meisten gar keine spezifische Vorstellung von der besonderen Kunstform Pantomime hatten: Alles stumme Spiel galt ihnen als Pantomime. Über die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Kino und Pantomime machte sich auch bis Kriegsende kaum einer Gedanken. In einem der spärlichen filmtheoretischen Beiträge während der Kriegszeit benutzte WEINMANN immerhin den pantomimischen Ansatz zum Entwurf einer Schauspielertheorie des Films.

In seinem Aufsatz vom Frühjahr 1918 für das Blatt der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände, "Die Scene", bekannte sich WEINMANN zunächst zu den ästhetiktheoretischen Grundgeboten der Epoche: Jede Kunstübung müsse aus ihren eigenen Gesetzen verstanden werden; in künstlerischen Dingen entscheidend sei zweifellos einzig und allein die Form, nicht der Inhalt. "Das Filmstück nun gehört zugleich zwei Gebieten an: formal-technisch dem Kunsthandwerk der Photographie und inhaltlich der Mimik bzw. Pantomimik."¹¹⁷² Das "Filmstück"¹¹⁷³ selbst sei wertlos, sei daher als theatralische Gattung zu betrachten, sei also Pantomime, Pantomime aus zweiter Hand, Pantomime in lebenden, d.h. bewegten Abbildern. Soweit der Nachdruck auf das Abbild gelegt werde, entscheide über den künstlerischen Rang eines Filmstückes die Schönheit und Vollendung der photographischen Aufnahme; lege man den Nachdruck auf den Inhalt, die Pantomime, gebe die Güte der Aufführung, des abgebildeten Originals, den Ausschlag. "Die Aufführung selbst aber dankt zwei Momenten ihre Qualität: der Regie und den einzelnen Darstellern."¹¹⁷⁴ Beim Kino, dem im Gegensatz zur Bühne die Fessel des Wortes fehle, gewinne das Schöpferische bei Regisseur und Darsteller freie Bahnen, der pantomimischen Phantasie sei innerhalb weitester Grenzen keine Schranke mehr gesetzt. "Der Film beschert uns oft mimische Offenbarungen, von deren Gewalt wir nichts ahnten. Gerade die wortlose, rein mimische Ausprägung der Gefühle und Leidenschaften führt uns in eine ungekannte Welt des Erlebens, in künstlerisches Neuland. Starke künstlerische Persönlichkeiten vermögen uns so, ohne Dichter und gegen den gleichgültigen Verfasser, feinste und tiefste Genüsse zu bereiten."¹¹⁷⁵ Die Darsteller "schaffen die Form, das Wie aus dem Was und geben damit erst Kunst."¹¹⁷⁶ Nur darauf, wer den Film spiele, komme es an. Wesentlich und entscheidend sei daher die einzelne Darsteller-Individualität, auch nach der körperlichen Erscheinung hin. Ein Film, dessen Darstellung auch nur einen einzigen Künstler von großer mimischer Beredsamkeit aufweise, könne niemals ganz wertlos sein.

Differenziert-psychologisches mochte auch WEINMANN dem Kinostück nicht zutrauen: Allgemeines, Typisches sei sein Gebiet; sinnfälliges Geschehen und zugleich volle Stimmungen, ungebrochene, reine Leidenschaften vermöge es mit Wucht und Stärke zu vermitteln; im Affektiven und Lyrisch-Stimmungsvollen finde es sein eigentliches Element. Zwar seien Pantomime und Filmstück in allem Wesentlichen, in ihrer Beziehung zu Literatur und Schauspielkunst, eine Einheit, doch gebe es auch einiges, was sie trenne: Den Mangel psychophysischer Wirklichkeit des darstellenden Individuums gleiche das Filmstück

Modern Times inspiriert. Dem kritischen Betrachter wird diese formvollendete Künstlichkeit zum ästhetischen Erlebnis, dem naiven Publikum erscheint sie komisch und rührend: beides zusammen verbürgt den echten Erfolg." (a.a.O., S. 73). Auch SIMON glaubt: "Die Sprache des guten Stummfilms war Pantomime - nur in den schlechten Streifen bewegten die Schauspieler die Lippen und ließen die Zwischentitel sprechen." (S. 72). Die klarste Widerlegung dieser Fehlmeinung formulierte Béla BALÁZS in "Der sichtbare Mensch", Wien und Leipzig 1924, S. 51-53, auch: "Stummheit und Schweigen". In: Der Tag (Wien), Nr. 993, 6.9.1925, S. 3. (Beides nachgedruckt in: derselbe, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 68-70 und 338-371).

¹¹⁷⁰ Julius BAB, Kränze dem Mimen, Berlin und Darmstadt 1954, S. 118.

¹¹⁷¹ Jean SOUBEYRAN, Die wortlose Sprache, a.a.O., S. 12.

¹¹⁷² Rudolf WEINMANN, Für das Kinostück. In: Die Scene (Berlin-Charlottenburg), Nr. 5/6, Mai/Juni 1918, S. 49.

¹¹⁷³ WEINMANN nahm den Begriff, den ELSTER, BEER, PINTHUS und HOFFMANN 1912-14 gebraucht hatten, wieder auf.

¹¹⁷⁴ Rudolf WEINMANN, a.a.O., S. 50.

¹¹⁷⁵ Ebenda, S. 51.

¹¹⁷⁶ Ebenda, S. 52.

durch eine besonders suggestive Macht des Mimischen, das auf der Leinwand sozusagen in Reinkultur erscheine, aus. "Die besondere Technik des Films wirkt unterstützend: die starke, volle Belichtung der mimischen Hauptmomente, die Nähe und gelegentliche Vergrößerung des Bildes."¹¹⁷⁷ Die Illusion der Wirklichkeit sei trotz bloßer Abbildung stärker als bei der Pantomime. Das liege in der naturalistischen szenischen Gestaltung des Filmstücks begründet, zur Dekoration diene die Natur, die Wirklichkeit selbst. "In dieser merkwürdigen Wirklichkeitsannäherung liegt sogar zweifellos ein antikünstlerisches Moment, insofern uns Kunst nichts vortäuschen, sondern bewußt eine andere Welt vorspiegeln soll."¹¹⁷⁸

Mit der Heraushebung des Darstellers als künstlerischem Mittelpunkt des Films wollte WEINMANN dem literarischen Film und seinem Autor eine klare Absage erteilen. Für jenen bleibe nur die vorliterarische Aufgabe, ein brauchbares, einigermaßen geschmackvolles Szenarium zu liefern, wozu man keinen Dichter bemühen müsse. Dem widersprach DWORCZAK entschieden - in einer direkten Replik im selben Blatt: Der literarische Faktor scheide, bei der Verfilmung eines Dramas oder Romans der Literatur, nicht aus; der Aufbau des Dramas, die Teile zu einer harmonischen Einheit zu formen, sei Sache des Dichters; nach dieser dramatischen Struktur richte sich der Regisseur eines Films auf literarischer Grundlage. Ein literarischer Film sei "ein von einem Dichter für das Kino, und zwar nur für dieses geschriebenes Stück"¹¹⁷⁹. Die Einheit eines literarischen Films machten folgende Faktoren aus: "Die dramatische Dichtkunst, die Kunst des Regisseurs und Darstellers, die szenische Aufmachung, die photographische Wiedergabe und die Musik."¹¹⁸⁰

Das erste Motiv der filmtheoretischen Bestrebungen der literarischen Intelligenz, die Verteidigung der vermeintlich gefährdeten Wortkünste, führte zu Vergleich und Einordnung, wobei sich zwei unterschiedliche Argumentationstendenzen abzeichneten: Die Befürworter der These, Film entspräche dem Bühnendrama, betonten die Handlungs- und Spielelemente (theatralische Tendenz). Wer die Ansicht vertrat, Film sei eher dem Roman vergleichbar, hob die rudimentären Montagemomente, den bildhaften Aspekt hervor (filmische Tendenz). Alle Begründungen, daß Film keine Kunst sein könne, bezogen sich auf das Wort, alle gegenteiligen Beteuerungen auf das Bild. "Im Malerischen, im Bildhaften der Gruppen und Szenen sollte das Kino seine Selbstreform beginnen"¹¹⁸¹, schrieb HERALD 1912 und fuhr fort, daß die Entwicklung die Kinokunst an eine Stelle irgendwo zwischen Malerei und Theater führen werde.

Der Vergleich von Film und Malerei war nicht neu, aber bei den wortfixierten Literaten auch nicht eben häufig. Bereits 1910 sah RAPSILBER die filmischen Naturaufnahmen als Wettbewerb mit der Malerei¹¹⁸² und KAHN staunte über das "Rembrandttheater"¹¹⁸³, wie er den Kinematographen umtaufen wollte. MÖLLER hoffte 1913 auf den Malerdichter, der eines Tages aus kindlichem Schauen heraus ein Spiel für den Film ersinnen werde.¹¹⁸⁴ Für KÖHRER bestand in der malerischen Szenerie das Geheimnis des Erfolges bei manchem Film.¹¹⁸⁵ In den Kritiken zu dem Autorenfilm Der Student von Prag wurde ebenfalls mehrfach auf malerische Vorbilder und Wirkungen hingewiesen.¹¹⁸⁶ Die futuristische Malerei sei gewissermaßen im Kintopp geboren worden, ließ sich COELLEN Anfang 1914 in der "Frankfurter Zeitung" aus, beide seien Ausdruck der dynamischen Richtung des modernen Lebens, seien sich "einig in der Verachtung des Gegenständlich-Ruhigen und in der Liebe des Zeitlich-Dynamischen"¹¹⁸⁷. Für den Kintopp seien die Dinge nichts als Momentverfestigungen des fließenden Geschehens, er mache aus dem Geschehen Dinge und aus den Dingen wiederum Geschehen. Auch dem Futuristen seien Dinge nichts als wandelbare Ausgeburten der flutenden lebendigen Bewegung. "Warum sollte also der Futurist Dinge malen? Er malt die lebenerfüllte Zeit, er malt den Rhythmus und die Melodie des Geschehens, das er in seiner

¹¹⁷⁷ Ebenda, S. 53.

¹¹⁷⁸ Ebenda.

¹¹⁷⁹ Karl DWORCZAK, Nochmals: Der literarische Film. In: Die Scene, Nr. 9, September 1918, S. 112.

¹¹⁸⁰ Ebenda.

¹¹⁸¹ Heinz HERALD, Vom Kino, a.a.O., S. 504.

¹¹⁸² M. RAPSILBER, Film und Kulisse, a.a.O., S. 455.

¹¹⁸³ Harry KAHN, Rembrandttheater. In: Die Schaubühne, Nr. 43, 27.10.1910, S. 1110-1111.

¹¹⁸⁴ Marx MÖLLER, Film und Schauspielkunst, a.a.O., S. 274.

¹¹⁸⁵ Erich KÖHRER, Literarische Filme, a.a.O., S. 742.

¹¹⁸⁶ Siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Der Student von Prag. Einführung und Protokoll, Stuttgart 1985, S. 26.

¹¹⁸⁷ Ludwig COELLEN, Der Kintopp, der Futurismus und die Philosophie. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 16, 16.1.1914, Erstes Morgenblatt, S. 2.

Dinge schaffenden Gewalt und Fülle erschaut."¹¹⁸⁸ BENN hatte sich schon 1912 auf die "sogenannte futuristische Malerei"¹¹⁸⁹ bezogen und von dort die Anfänge einer neuen Kunstgattung der Kinematographie erhofft.

2. Formmittel und Inhalte der Filmkunst

In ihrer ersten Phase bestand für die formästhetische Filmtheorie Filmkunst in der Reproduktion eines vor dem kinematographischen Apparat stattfindenden, gar für ihn inszenierten künstlerischen Ereignisses. Die Qualitätsunterschiede in den theoretischen Aussagen der literarischen Intelligenz lassen sich nun daran festmachen, ob bloß das künstlerische Ereignis nach den Formgesetzen der alten Künste durchleuchtet wird oder ob der Reproduktionsvorgang selbst und dessen Bedingungen Beachtung finden, als erster Schritt zur Erkenntnis der Formgesetze der jungen Kunst des Films. Die Thesen der literarischen Autoren über das Verhältnis von Abbild und Wirklichkeit, Film und Leben, sind eher inhaltlicher Art, beziehen sich also nicht auf die formalen Bedingungen des Abbildungsvorganges - mit denen beispielsweise Rudolf ARNHEIM seine formästhetische Filmtheorie einleiten sollte¹¹⁹⁰ -, sondern auf die dokumentarische Wiedergabe von Lebensgeschehnissen. GOLDSTEIN meinte Ereignisse, wie Naturschönheiten, Stadtbilder, Volksbräuche, wenn er das Kino als "Mittel zur Wiedergabe der interessanten Wirklichkeit, mit der besonderen, zauberhaften Fähigkeit, ganze Vorgänge festzuhalten"¹¹⁹¹, charakterisierte; das Kinoschauspiel dagegen beruhe nicht auf der Wiedergabe der Wirklichkeit, "sondern darauf, daß ein Vorgang für die Aufnahme erfunden und zurechtgemacht wird"¹¹⁹². Den einen galt Film als photographischer Abklatsch des Lebens¹¹⁹³, befreites, unirdisch gewordenes Leben (KLEMPERER)¹¹⁹⁴, Wirklichkeit ohne Schlacken (POLGAR)¹¹⁹⁵, Extrakte der Ereignisse, Stenogramme des Lebens, zurechtgemachte und -gestutzte Wirklichkeiten (STROBL)¹¹⁹⁶. Film schien ihnen ein gesteigertes, beschleunigtes, konzentriertes Leben zu sein. Andere beklagten, Film hinterlasse den Schein einer Wirklichkeit (BEER)¹¹⁹⁷; durch unerhörte Täuschung des Bewußtseins werde der Schein erzeugt, als wären wir unabhängig von Raum und Zeit, es liege im Wesen des Kinematographen, nur wirkliche Natur, nur das wirkliche Leben vorzutäuschen (MAUTHNER)¹¹⁹⁸. Die Unabhängigkeit des Films von Raum und Zeit wurde jedoch meist positiv bewertet: Die Möglichkeit sei nicht mehr der Wirklichkeit entgegengesetzt (LUKÁCS)¹¹⁹⁹; das Kino baue Brücken über Zeit und Raum hinweg (LAND)¹²⁰⁰; es sei nicht nur der größte Verewiger, sondern auch der größte Veraugenblicklicher (LAUTENSACK)¹²⁰¹; der Apparat lasse alle Freiheit bezüglich der Anordnung, der Richtung und der Schnelligkeit der Bilder und werde so zum souveränen Herrn über Raum und Zeit (BAB)¹²⁰²; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes komme ganz in Wegfall (LUX)¹²⁰³. Doch FUCHS beharrte darauf, selbst durch das rapideste Tempo werde dem Kinodrama "sein Wesen nicht genommen, welches nichts anderes ist als mechanisches Abbild, photographische Reproduktion"¹²⁰⁴. Der Kintopp sei die äußerste Konsequenz menschlicher Expansionen, schrieb HASENCLEVER: "Da wir das Chaos distanzieren, indem wir es, scheinbar, reproduziert haben, begeben wir uns seiner Realität."¹²⁰⁵

Die ersten positiven Stimmen aus Literatenkreisen zu Stil und Dramaturgie des Films gab es im Jahr 1910: Mit dem Kino tauchten ganz neue dramaturgische Probleme auf, die eine Erörterung vollauf ver-

¹¹⁸⁸ Ebenda.

¹¹⁸⁹ Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen, a.a.O.

¹¹⁹⁰ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, S. 24-47.

¹¹⁹¹ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 128.

¹¹⁹² Ebenda.

¹¹⁹³ Vom Werte und Unwerte des Kinos, a.a.O.

¹¹⁹⁴ Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel, a.a.O., S. 617.

¹¹⁹⁵ Alfred POLGAR, Das Drama im Kinematographen. In: Der Strom (Wien), Nr. 2, Mai 1911, S. 47.

¹¹⁹⁶ Karl Hans STROBL, Der Kinematograph, a.a.O., S. 138.

¹¹⁹⁷ Max BEER, Film, Theater und Roman, a.a.O., S. 1.

¹¹⁹⁸ Fritz MAUTHNER, Der Kienschund ..., a.a.O.

¹¹⁹⁹ Georg von LUKÁCS, Gedanken zu einer Aesthetik ..., a.a.O.

¹²⁰⁰ Hans LAND, Lichtspiele. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 38, 22.9.1910, S. 964.

¹²⁰¹ Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum!, a.a.O.

¹²⁰² Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 314.

¹²⁰³ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430.

¹²⁰⁴ Georg FUCHS, Kino und Kunst, a.a.O.

¹²⁰⁵ Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher, a.a.O., S. 48.

dienten (PISTOL)¹²⁰⁶. Der eigene, wirklich künstlerische Stil der Lichtbildnerei bestand für BAPTIST im "Berliner Tageblatt" darin, "entweder in großartige Naturaufnahmen eine leicht stilisierte, einfache und plastische Handlung hineinzusetzen, oder die Maschine ohne Rücksicht auf Realistik all die bunten Märchenstreiche treiben zu lassen, deren sie fähig ist"¹²⁰⁷. Und HARDEKOPF benannte als "Charakteristikum der cinema-Phantasien ... die Rapidität und die Konzentration der Handlung"¹²⁰⁸; die Personen vor der Linse des Aufnahmeapparates dürften, der notwendigen Stilisierung wegen, nur je eine Eigenschaft haben, eben jene, die ihre Erlebnisse herbeiführe oder verwirre. BAB zum Trotz, der 1912 die Befürworter einer Kinodramatik als "dekadente Schöngeister" bzw. "Alles-oder-Nichts-Idealisten" abkanzelte,¹²⁰⁹ nahm deren Zahl allmählich zu. KREISLER fand es noch 1913 "lächerlich, ästhetisch-dramaturgische Gesetze fürs Kino aufzustellen"¹²¹⁰, mußte dennoch erstaunt registrieren: "Die Kinodramaturgie - sogar Schriftsteller von Namen befassen sich mit dieser überflüssigsten aller Sachen - verlangt von einem guten Filmdrama recht viel Bewegung, eine spannende Handlung, geschickte und ausreichende Motivierung, klare Exposition und starke Betonung des Bildhaften."¹²¹¹ Nicht selten widerlegten sich Filmgegner, die die Meinung vertraten, Film sei Stoff ohne Form, selber, indem sie sich über Formmittel und Dramaturgie des Films verbreiteten. Selbst in den radikalsten Äußerungen von Kinogegnern wie DRESNER, die im Filmdrama nur eine rohe Entgeistigung der Vorgänge erblicken mochten, finden sich Bemerkungen zu Formeigentümlichkeiten des Kinos, beispielsweise zum Schnitt, wenn auch negativ bewertet: "Das Filmdrama aber zerreißt alle geistigen und seelischen Zusammenhänge, zerstückt den Organismus in einen Bilderbogen von ausgeschnittenen und wieder nebeneinandergeklebten Situationen, und ersetzt den künstlerisch kausalen Aufbau durch ein rohes zeitliches Nacheinander."¹²¹² Theodor Heinrich MAYER, der den Kinematographen auf halbem Wege zwischen Theater und Wirklichkeit ansiedelte, hätte es am liebsten gesehen, wenn sich dieser auf die Variation und Konzentration der "Schönheit der Bewegung" beschränkt hätte¹²¹³ - eine Position, die auch der Kinoreformer HÄFKER vertrat und theoretisch ausbaute¹²¹⁴. Dennoch entwickelte MAYER auch Vorstellungen zur Filmdramaturgie: "Für ein Kinodrama sind einfache, prägnante, scharf umrissene und leicht verständliche Handlungen Bedingung. Die Handlung muß stets im Rahmen der Wirklichkeit vor sich gehen."¹²¹⁵ Was vordergründig wie eine Gegenposition zu MAYER erscheint, entpuppt sich als gleichgerichteter Wunsch nach künstlerischer Stilisierung: BENNs paradoxer Vorschlag, dem Kino zu Lebenswirkung zu verhelfen, indem man mit allen Mitteln versucht, "das naturalistische Element seiner Darstellungsweise zu schwächen"¹²¹⁶. Wie für MAYER bestand für BENN die Mission des Kinos eher darin, getreues Darstellungsmittel des bewegten Lebens zu sein. Ein zweites Formelement des Kinodramas stellte BENN jedoch nicht in Frage: "Das phantastische Element, das beim Kino zweifellos in der abenteuerlichen Schnelligkeit des Handlungsablaufs und der grenzenlosen Freiheit hinsichtlich des Ortswechsels, außerdem auch noch in der noch nicht ausgenützten Möglichkeit liegt, mehrere Bilder ineinander zu schieben"¹²¹⁷.

Im Kino sei die Form (oder die Technik) nicht das dem Inhalt dienende, sondern das ihn erzeugende Äußere, wußte NEYE: "Der Stil der Kinematographie, die Harmonie zwischen Form und Inhalt, ist insofern etwas Neues, als die Form mit grenzenloser Vollmacht und schöpferischer Kraft ausgestattet ist."¹²¹⁸ Verfilmte Bühnendramen müßten sich der Mechanik des Geschehens, dem Standpunkt des räumlichen Vorgangs unterwerfen: Ibsens "Gespenster" seien hier wertlos, Schillers "Wallensteins Lager" dagegen willkommen. BAB bestätigte, der verfilmte "Hamlet" sehe aus wie "Der schreckliche Verwandtenmord in der Ackerstraße".¹²¹⁹ KÖHRER: Im Film seien einfache, brutale Vorgänge gefordert, denn es sei unmöglich,

¹²⁰⁶ PISTOL, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 444.

¹²⁰⁷ BAPTIST, Sumurûn im Kinematographen. In: Berliner Tageblatt, Nr. 280, 6.6.1910.

¹²⁰⁸ Stefan WRONSKI (= Ferdinand HARDEKOPF), Der Kinematograph, a.a.O., S. 327.

¹²⁰⁹ Julius BAB, Der Kampf mit dem "Kientopp", a.a.O.

¹²¹⁰ Emil KREISLER, Kino, a.a.O., S. 874.

¹²¹¹ Ebenda.

¹²¹² Albert DRESNER (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 6025.

¹²¹³ Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien, a.a.O., S. 58-61. Zu MAYER siehe: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, a.a.O., S. 118-119.

¹²¹⁴ Siehe hier, Kapitel III.D.4.a.

¹²¹⁵ Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien, a.a.O., S. 57.

¹²¹⁶ Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen, a.a.O.

¹²¹⁷ Ebenda.

¹²¹⁸ Karl NEYE, Die neue "Literatur", a.a.O., Spalte 223.

¹²¹⁹ Julius BAB, Die "Veredelung" des Kientopps, a.a.O., S. 742.

seelische Vorgänge verständlich zu machen.¹²²⁰ PUTLITZ: Man müsse so augenfällig wie möglich arbeiten, innere Vertiefung sei ohnehin ausgeschlossen.¹²²¹ Dagegen trat KLEMPERER dafür ein, das Kinotheater könne eine neue, aus sprachloser, unablässiger Handlung gebaute Dramatik geben.¹²²² Die dem Kino eigentümliche Art von Handlung sei eine blitzschnelle Folge von Situationen (SCHÄFER)¹²²³; die Handlung müsse in einem Minimum von Zeit zustande kommen (LEWIN)¹²²⁴. Dieses Beharren auf dem "Tempo" hatte nicht zuletzt mit der Möglichkeit raschesten Szenenwechsels zu tun, die nicht nur POLGAR¹²²⁵ bestaunte; ein großer Reiz des Films liege im Ortswechsel, so LUX¹²²⁶. Es sei "durchaus denkbar und wünschenswert, daß eine kühne und reiche Phantasie eine fortschreitende bewegte Handlung erfindet, die sich aus sich selber erklärt und die fatalen Texterklärungen möglichst überflüssig macht, eine auf Bewegung gestellte Handlung, die menschlich interessiert und in keiner anderen Form darstellbar ist, als auf dem Film."¹²²⁷

Die 'fatalen Texterklärungen', die Zwischentitel im Film, fanden bei der literarischen Intelligenz fast keine Fürsprecher. Komplizierte Handlungen seien nur durch elende Anleihen beim Wort möglich (BAB)¹²²⁸; die eingeschalteten Briefe und gedruckten Erklärungen seien ein fatales Hilfsmittel (STÜMCKE)¹²²⁹; es sei unmöglich, erst Reflexion mimisch darzustellen und dann durch Titel zu erklären (KÖHRER)¹²³⁰; die unvermittelte Aufeinanderfolge der Bilder könne selbst durch meterlange, erklärende Texte nur notdürftig zusammengekittet werden, projiziertes Wort werde als störend empfunden (RITSCHER)¹²³¹. HARDEKOPFs offenbar positive Einstellung zu Zwischentiteln entspricht der Grundtendenz seines zudem bereits 1910 geschriebenen Aufsatzes: "Die kluge Firma Pathé frères, der sich übrigens im Verlauf alle übrigen angeschlossen haben, gibt deshalb auch alle diejenigen Handlungsteile, die nur vermöge des Wortes vermittelt werden können (Briefe, szenische Bemerkungen) nicht durch die Stimme eines Aufsehers, sondern durch das gedruckte oder geschriebne Lichtbild dem Publikum zur Kenntnis."¹²³² Die Stimmen aus den Jahren 1913/14 waren sich dagegen einig: Eine dramaturgische Aufgabe, wie sie vor allem TANNENBAUM¹²³³ und LENZ-LEVY¹²³⁴ erkannten, gestand die literarische Intelligenz den Zwischentiteln nicht zu. Nur Verlegenheitsbehelfe seien die Schrifttafeln, so DREECKEN, "daraus folgt, daß eine Filmdarstellung dann am vollkommensten ist, wenn sie dieses Notbehelfs nicht bedarf"¹²³⁵. ECKART gab als Gründe für das Vorhandensein von Zwischentiteln "die Denkfaulheit der Zuschauer oder mangelnde Kraft und Logik des Handlungsaufbaues"¹²³⁶ an. Die Wortfilme seien in allen Kinostücken zum größten Teil überflüssig, befand er, hatte jedoch nichts gegen sie einzuwenden, wenn sie "wie der Theaterzettel Aussagen bringen über Personen, Ort und Zeit der Handlung"¹²³⁷; Briefe und Zeitungsausschnitte seien mangelhafte Notbehelfe, aber, weil durch die Geschehnisse ermöglicht, annehmbarer als verfilmte Dialoge. Laut KREISLER würde eine Erläuterung der Vorgänge durch Tafeln mit Stichworten die Handlung zerreißen, wird "die Einheitlichkeit des Eindrucks zerstört"¹²³⁸. Das "wirkliche Filmdrama", schloß sich GAULKE an, das allen kinematographischen Möglichkeiten Rechnung trage, schalte das Wort - auch das geschriebene - vollkommen aus. Doch zum "gegenwärtigen Stand des Kinodramas" waren solche "Eselsbrücken" offenbar noch nötig: "Ohne die verbindenden Zwischentitel bliebe jedes Kinodrama ein Sammelsurium von Einzelbildern ohne Sinn und Logik."¹²³⁹ Und SCAPINELLI, nicht der aus dem "Autorenfilm" Der Student von Prag, sondern der Schriftsteller Carl Conte

¹²²⁰ Erich KÖHRER, Literarische Films, a.a.O., S. 742.

¹²²¹ Joachim zu PUTLITZ, Der dramatische Schriftsteller und das Kinodrama, a.a.O., S. 66.

¹²²² Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel, a.a.O., S. 617.

¹²²³ Wilhelm SCHÄFER (Umfrageantwort), a.a.O., S. 2.

¹²²⁴ Robert LEWIN, Kino-Kultur, a.a.O., S. 314.

¹²²⁵ Alfred POLGAR, Das Drama im Kinematographen, a.a.O., S. 48.

¹²²⁶ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430.

¹²²⁷ Ebenda, S. 432.

¹²²⁸ Julius BAB, Die "Veredelung" des Kientopps, a.a.O., S. 741.

¹²²⁹ KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater, a.a.O., S. 208.

¹²³⁰ Erich KÖHRER, Literarische Films, a.a.O., S. 741.

¹²³¹ Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino, a.a.O., S. 334-335.

¹²³² Stefan WRONSKI (= Ferdinand HARDEKOPF), Der Kinematograph, a.a.O., S. 327.

¹²³³ Siehe hier, S. 93.

¹²³⁴ Siehe hier, S. 87.

¹²³⁵ Wilhelm DREECKEN, Der Film von heute und morgen, a.a.O., S. 76-77.

¹²³⁶ Walther ECKART, Das Kinodrama. III. Teil. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 6, 9.11.1913, S. 6.

¹²³⁷ Ebenda.

¹²³⁸ Emil KREISLER, Kino. In: Die Wage (Wien), Nr. 39, 27.9.1913, S. 875.

¹²³⁹ Johannes GAULKE, Der gegenwärtige Stand des Kinodramas, a.a.O., S. 24.

SCAPINELLI schrieb in seiner Antwort auf die "Börsenblatt"-Umfrage, das psychologische Moment müsse durch eine begreifliche Handlung ersetzt werden: "Das Festlegen der psychologischen Vorgänge durch Schriftfilme ist nicht nur störend, sondern wirkt meist zu derb."¹²⁴⁰

Mit Alexander ELSTER meldete sich 1913 doch eine literarische Stimme zu Wort, die den Zwischentiteln eine Aufgabe, speziell bei Motivierung und Exposition des Kinodramas, zuwies. Im dritten Teil seines Beitrages über "Neuere Kinodramen" für "Die schöne Literatur" verhielt er wahrlich "Grundsätzliches über Kinodramatik": Man sei zwar bestrebt, "die erklärenden Worte so viel wie möglich auszuschalten"¹²⁴¹, aber es sei gut, wenn man die wichtigsten Stichworte zu sehen bekomme: "Denn es ist unkünstlerisch, wegen eines unbedeutenden Zuges der Vorgeschichte den Bildapparat in oft umständlicher Weise zu bemühen. Da muß das Wort her, wenn nicht alle harmonisch-rhythmische Distanz verlorengehen soll."¹²⁴² ELSTER hatte bereits 1912 resümiert, es seien schon jetzt oft "echte Kinoideen", die den Gang der Handlung eines Kinodramas bestimmten, der erzählenden Erfindung ihre charakteristische Richtung gäben: "Das Pantomimische, das eigentlich Bildmäßige, muß je länger desto mehr die szenische Bearbeitung des Kinostückes bestimmen, muß notgedrungen zu einem eigenen Typus der Darstellung nicht nur, sondern auch der Erfindung hinführen."¹²⁴³ "Echte Kinoerfindungen" - ELSTERs Terminus erinnert an ARNHEIMs Begriff des "filmischen Einfalls"¹²⁴⁴ - stiegen auf dem Boden der dem Lichtspiel eigenen Art des Ausdrucks zu "einheitlichen, hübschen Kunstwerken"¹²⁴⁵ empor. Bei der Kinodramatik, führte ELSTER dann 1913 näher aus, komme es an auf "eine packende Fabel; bildhafte Ausführung; sehr viele Bewegung; geschickte und gründliche Motivierung"¹²⁴⁶. Die dramatische Technik sei im Kern ihres Wesens für Bühnen- und Kinodramen die gleiche. Die Verschiedenheit liege lediglich in den Ausdrucksmitteln. Das Bild müsse der Vorzüge der Sprache, die die Psychologie einer Handlung restlos ausdrücken könne, entbehren, habe dafür nur das Anschauliche, die Bewegung: "Der kinodramatische Dichter muß also die Menschen belauschen, wie sie leben ohne zu reden, und seine Fabel darauf aufbauen, muß den psychologischen Gehalt seiner Handlung in Körperbewegung übersetzen und hat dazu allerlei Mittel."¹²⁴⁷ Diese neue und eigene Kunst psychologischen Schauens werde bisher weniger von Kinoverfassern, eher schon von einigen Kinoschauspielern erfaßt und geübt. "Schreitet dann die Kunst soweit fort, daß man für seelische Regungen den Ausdruck der Bewegung zeichnen lernt, dann erst werden wir eine Kinokunst bekommen."¹²⁴⁸

Die Relevanz der Montage auch für die frühe Filmästhetik erahnte ELSTER eher intuitiv, als daß er sie erfaßte: "Das rhythmisch Ausgleichende, die Abwägung der Bildlänge und Ausstattung zur Bedeutung des Darzustellenden im Rahmen des Ganzen bedarf eben auch viel größerer Sorgfalt, als zumeist bisher gerade darauf verwendet wurde. Kunst ist auch hier Rhythmus und Maß und will durchaus so verstanden werden."¹²⁴⁹ Generell fanden die formästhetischen Mittel der Kameraeinstellung und Montage in den Diskussionen der literarischen Intelligenz recht selten Erwähnung. "Im Bilde erscheint, riesengroß, bloß noch der Kopf und beichtet sein geheimstes Leben. Alle störende Umgebung ist versunken."¹²⁵⁰ SERVAES hatte offenbar keinerlei Vorstellung von der Reichweite seiner Aussage, denn er bezog sie nur auf die Mimik des Protagonisten. Gleichwohl gilt sie für alle Formen und Inhalte von Großaufnahmen: "Mehr als je ein Theater, vermag hier das Kino die Aufmerksamkeit auf das einzig Wichtige zu konzentrieren."¹²⁵¹ Der Filmphotograph habe es in der Hand, so LUX, zusätzlich zu den Aufnahmen auf weite Distanzen sehr große "Detailaufnahmen" aus unmittelbarer Nähe zu machen und in das Filmband einzukleben, "wodurch der unendlich anziehende und lebendige Wechsel der Erscheinungen möglich ist, die wir

¹²⁴⁰ Carl Conte SCAPINELLI (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 129, 7.6.1913, S. 6109.

¹²⁴¹ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliches über Kinodramatik. In: Die schöne Literatur (Leipzig), Nr. 15, 19.7.1913, Spalte 279.

¹²⁴² Ebenda, Spalte 279-280.

¹²⁴³ Alexander ELSTER, Literarische Benutzung von Kinodramen. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 216, 16.9.1912, S. 10753.

¹²⁴⁴ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, a.a.O., S. 184.

¹²⁴⁵ Alexander ELSTER, Literarische Benutzung ..., a.a.O.

¹²⁴⁶ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliches über Kinodramatik, a.a.O., Spalte 278.

¹²⁴⁷ Ebenda, Spalte 279.

¹²⁴⁸ Ebenda.

¹²⁴⁹ Ebenda, Spalte 280.

¹²⁵⁰ Franz SERVAES, Das Kino und der Schauspieler. In: Der Tag (Berlin), Nr. 47, 25.2.1913.

¹²⁵¹ Ebenda.

bald in unendlicher Entfernung, bald dicht vor uns in Lebensgröße sehen. Dabei ergibt sich für den Zuschauer fernerhin die sehr angenehme Illusion, sich mitten in den Vorgängen oder wenigstens ganz dicht dabei zu wähen"¹²⁵². Diese Mittel waren jedoch bei den Literaten noch keineswegs unumstritten: Je mehr man die "unnatürliche und unkinematographische Nahpantomime" ausschließe, schrieb von SCHOLZ, um so künstlerischer werde ein Film sein.¹²⁵³ Und BRUNS bemängelte an Quo vadis?: "Der stete Wechsel von Einzelszenen und Massenszenen bedingt auch eine unablässige sprunghafte Verwandlung der Größenverhältnisse im Bild selbst: hier zwei Menschen in Lebensgröße - und im Nu dieselben beiden Menschen innerhalb einer Menge nur noch als Miniaturfiguren sich zeigend."¹²⁵⁴ SALTEN äußerte zum selben Film die gleiche Beschwerde, verband dies jedoch mit dem Vorschlag, das Einheitsmaß der Bildgröße auf der Leinwand veränderlich zu gestalten: "Man müßte eine Szenerie, die Größe und Weite verlangt, auch groß und weit projizieren können. Dazu gehört eine Leinwand, die ungefähr den Flächeninhalt unserer Bühnenvorhänge einnimmt. Hier wie dort müßte das natürliche Körpermaß des Menschen die unveränderliche Einheit abgeben. Und nach Bedarf wäre die ganze Projektionsfläche oder nur ein Ausschnitt davon zu benutzen."¹²⁵⁵

Die Orientierung an Bühnenmaßen hatte dagegen MÖLLER bereits in Der Andere nicht gefallen: Man habe dem Filmbild die Enge des Bühnenbildes gegeben.¹²⁵⁶ LUX führte aus, mit Rücksicht auf die Bildmäßigkeit müßten die Hauptdarsteller ganz im Vordergrund spielen; der Bühnenraum, auf dem die Handlung mit oft sehr vielen Personen vor sich gehe, sei bei einer nahen und scharfen Einstellung auf vorne zwei Meter bis hinten sechs Meter Breite beschränkt.¹²⁵⁷ Dazu RAUSCHER bestätigend, "nur der im Vordergrund stehende wirkt plastisch, schon die Person, die einen Schritt weiter hinten steht, wirkt flächenhaft, unlebendig, im besten Fall als bewegliches Fresko!"¹²⁵⁸ Daraus und aus dem zu schnellen Wechsel der Bilder resultiere das Unvermögen des Films, als Ensemble zu wirken. ECKART äußerte sich erstaunt über die perspektivische Kraft des Films: "Die Zweidimensionalität des Bildes erweitert sich sogleich zur Dreidimensionalität, wenn sich die Personen darin bewegen, näher kommen, sich entfernen, überhaupt durch jede Art von natürlicher Bewegung."¹²⁵⁹ Und SCHEFFERS betonte, es gebe kaum ein Mittel, "das noch besser das Verständnis für Perspektive und für die Bedeutung der Massenverteilung im Bildraum zu entwickeln vermöchte, als das bewegliche Lichtbild."¹²⁶⁰ Der bildende Künstler SCHEFFERS nahm damit 1916 zwei Grundthesen von ARNHEIMs "Materialtheorie" des Films vorweg: Die Wirkung des 'Größer- und Kleinerwerdens von Dingen' auf der Leinwand werde durch die konstante Umrahmung und die Flächenhaftigkeit des Bildes außerordentlich erleichtert; die Verschiebung der Massenverteilung im Bild zeige, "von welchem Einfluß die sogenannte Überschneidung auf Klarheit und Schönheit der Darstellung ist"¹²⁶¹.

Dies alles sind allenfalls theoretische Zufallsfunde und sicher nicht die Anfänge einer Kameratheorie des Films, wie sie in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entwickelt werden sollte. Einen Anfangspunkt setzte erst 1917 einer der bekanntesten deutschen Theaterschauspieler, der sich ab 1913 zum erfolgreichen Kinomimen heranausbildete. Paul WEGENER hatte im April 1916 einen Vortrag gehalten, den er im Januar 1917 für den "Kunstwart" bearbeitete. Dort erklärte er schlicht: "Der eigentliche Dichter des Films muß die Kamera sein. Die Möglichkeiten, Großes klein und Kleines groß, übereinander und ineinander zu photographieren, die Möglichkeit des ständigen Standpunktwechsels für den Beschauer, die zahllosen Tricks durch Bildteilung, Spiegelung und so fort, kurz: die Technik des Films muß bedeutsam werden für die Wahl des Inhalts."¹²⁶²

¹²⁵² Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430- 431.

¹²⁵³ Wilhelm von SCHOLZ, Noch einmal: Kinokunst, a.a.O.

¹²⁵⁴ Max BRUNS (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"), a.a.O.

¹²⁵⁵ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama, a.a.O.

Den Vorschlag SALTENs in gewisser Weise realisiert hat Abel Gance vierzehn Jahre später mit seinem Napoleon in Tryptichon-Form ("Polyvision").

¹²⁵⁶ Marx MÖLLER, Film und Schauspielkunst, a.a.O., S. 273.

¹²⁵⁷ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430.

("Der Bühnenraum ... ist ein Raumausschnitt, der dem Sehfeld des Apparates entspricht." Ebenda).

¹²⁵⁸ Ulrich RAUSCHER, Die Kino-Ballade, a.a.O., S. 3.

¹²⁵⁹ Walther ECKART, Das Kinodrama. II. Teil, a.a.O., S. 5.

¹²⁶⁰ O. SCHEFFERS, Kinema und Kunstverständnis. In: Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt), 1916, S. 288.

¹²⁶¹ Ebenda. - Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, a.a.O., S. 27-28, 66-70, 82-88.

¹²⁶² Paul WEGENER, Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes. In: Kunstwart (München), Nr. 7, Erstes Jahrgangsheft 1917, S. 15.

Vor allem in ihrer Ratlosigkeit den bereits existierenden Formen der filmischen Montage¹²⁶³ gegenüber zeigt sich die mangelnde Bereitschaft oder Fähigkeit der literarischen Intelligenz, der neuen Kunst mit wachen Augen gegenüberzutreten. Sie sahen das Neue, aber sie erkannten es nicht, beließen es bei der bloßen Erwähnung des "Tempos", der "Schnelligkeit", des "raschen Szenen- und Ortswechsels" im Kino. Ja, sie äußerten sich gar befremdet über "die entsetzliche Eigenschaft des Abreißens, des allzu raschen Verlöschens seiner Bilder" (SALTEN)¹²⁶⁴, das Filmdrama zerstücke den dramatischen Organismus in einen Bilderbogen von ausgeschnittenen und wieder nebeneinandergeklebten Situationen (DRESDNER)¹²⁶⁵. Die negativen, aber auch positive Urteile orientierten sich an einer bühnenmäßigen Szenenmontage. Die Bilder ergänzten einander wie die Glieder einer Kette, beschrieb LUX¹²⁶⁶ die lineare Erzählstruktur, die für den deutschen Film jener Jahre typisch war. Wieder andere entwickelten montageartige Vorstellungen aus der Analogie zu Roman, Novelle, Ballade: Der Film schiebe aufhellende Episoden ein, greife auf Vergangenes zurück, springe mit der Willkür des Romans von einem Schauplatz zum anderen (GOTH)¹²⁶⁷; "der Film reißt rasch eine Situation an, läßt drei andere, flüchtig angedeutete folgen, greift auf ein längst vergangenes Bild erinnernd zurück, bringt zwischendurch eine die Stimmung unterstreichende Landschaft" (RAUSCHER)¹²⁶⁸.

Immerhin galt der "Szenenwechsel" zusammen mit der "Naturszenerie" und der "Entfaltung von Massen", wie hier KAISER¹²⁶⁹, nicht wenigen Autoren als das 'besondere Material' (BAB)¹²⁷⁰, als die 'Ausdrucksmittel' (ELSTER)¹²⁷¹ der Filmkunst. GAULKE fragte sich, ob und wieweit die Ausdrucksmittel des Kinos zur Verwirklichung einer künstlerischen Idee ausreichten und zählte auf: Bewegung und Mienenspiel, Wiedergabe bewegter und eigenartiger Situationen, Massenszenen von dramatischem Schwung.¹²⁷² Bisher habe es noch keine Film-Dichtungen im Geiste des Materials, aus dem Geiste der Darstellungsmittel gegeben, behauptete SCHEU und benannte als 'charakteristische Voraussetzungen' des Kinos: "der Mangel des Wortes und die Flüchtigkeit der Bilder, die Notwendigkeit rascher Verwandlungen, der Reichtum der äußeren Szenerie."¹²⁷³ Den ausführlichsten Versuch einer Zusammenstellung der filmischen Ausdrucksmittel seitens der literarischen Intelligenz unternahm PINTHUS in seiner "Kinobuch"-Einleitung. Als erstes Ausdrucksmittel galt ihm das unbegrenzte Milieu: "Das Milieu macht das Geschehnis 'interessant', entrückt uns aus der grauenhaften Gewöhnlichkeit des Alltags in die Buntheit der Welt."¹²⁷⁴ Damit blieb PINTHUS hinter FRIEDEL zurück, der die Natur nicht bloß als Hintergrund, sondern auch als Mitspieler propagierte.¹²⁷⁵ Als zweites Ausdrucksmittel nannte PINTHUS die Bewegung - als Geste und als Tempo. Als Geste: "Die diabolische Mimik des Verbrechers, das zarte Hinschmelzen des verliebten Mädchens, die katzenschlanken, langfingrigen Bewegungen der erlebensgierigen Frau mit dem Knabenkörper"¹²⁷⁶. Als Beispiel für die Bewegung als Tempo gab PINTHUS nur die Verfolgungsjagd, also (gar im Zeitraffer) gefilmtes Tempo. Über das Tempo des Films selbst, seinen Rhythmus durch Schnitt und Montage, sagte er nichts. Die dritte Ausdrucksmöglichkeit sei die Situation, der Trick: "Wir fallen in Erregung, wenn wir eine Verknüpfung der Geschehnisse sehen, die wir bisher noch niemals erlebt haben."¹²⁷⁷ Hier subsumierte PINTHUS Sensationstricks ("das auf dem Seil zwischen zwei Häusern turmhoch balancierende Paar"), reine Filmtricks (der Eisenbahnzug, der "plötzlich zu fliegen beginnt") und dramaturgische Steigerung der Spannung (der Mensch wolle "vor jener Zündschnur zittern, die, vom

Der Vortrag "Neue Kinoziele" ist abgedruckt in: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, a.a.O., S. 341-350.

¹²⁶³ Den Begriff "Montage" führten russische Filmtheoretiker erst in den zwanziger Jahren ein.

¹²⁶⁴ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama, a.a.O., S. 2.

¹²⁶⁵ Albert DRESDNER (Umfrageantwort), a.a.O.

¹²⁶⁶ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 429.

¹²⁶⁷ Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen, a.a.O., S. 3.

¹²⁶⁸ Ulrich RAUSCHER, Die Kino-Ballade, a.a.O., S. 2.

In seiner Kritik der Herman-Bang-Verfilmung Die vier Teufel (*De Fire Djaevle*, Robert Dinesen) ging RAUSCHER auf einzelne Montageteile des Films ein. (Ulrich RAUSCHER, Das Kintop-Epos, a.a.O., S. 109-110).

¹²⁶⁹ Emil KAISER, Gedanken über die Gegenwart und Zukunft des Kinos, a.a.O.

¹²⁷⁰ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage, a.a.O., S. 314.

¹²⁷¹ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. III. Grundsätzliches über Kinodramatik, a.a.O., Spalte 279.

¹²⁷² Johannes GAULKE, Die Entwicklungsmöglichkeiten der Lichtbildbühne, a.a.O., S. 16.

¹²⁷³ Robert SCHEU, Das Kino der Kommenden, a.a.O.

¹²⁷⁴ Kurt PINTHUS, Einleitung: Das Kinostück. In: derselbe (Hrsg.), Das Kinobuch, a.a.O., S. 25-26.

¹²⁷⁵ Siehe hier, S. 132.

¹²⁷⁶ Kurt PINTHUS, Einleitung: Das Kinostück, a.a.O., S. 26.

¹²⁷⁷ Ebenda.

Rachsüchtigen angezündet, ein Bergwerk zu Schutt zersprengt"). Das Bindende dieser drei Ausdrucksmittel sei der Mensch und sein Geschick. "Der handelnde Mensch, das Menschenschicksal, knüpft aus Milieu, Bewegung und Situation das Kinostück."¹²⁷⁸

Das Milieu, die Naturszenerie, der "Reichtum der äußeren Szenerie" (SCHEU)¹²⁷⁹, wurde weniger häufig in den Literatendebatten behandelt, als zu erwarten war, hatte man es doch hier mit dem - immer wieder betonten - eigentlich "Neuen" der Kinematographie vor allem gegenüber der Bühne zu tun. Die Verteidiger der Wort- und Bühnenkünste ergingen sich lieber immer wieder darin, in aller Ausführlichkeit die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit einer Dramaturgie des Kinos nachzuweisen. Dennoch wollte bereits 1910 BAPTIST zur Erzielung filmkünstlerischen Stils eine leicht stilisierte Handlung "in großartige Naturaufnahmen"¹²⁸⁰ hineinversetzt wissen. Und 1912 schrieb OLDEN: "Das Kinotheater ist das Theater der unbegrenzten technischen Mittel - es kann tote Gegenstände lebendig machen ... - es ist nicht an Kulissen und Soffitten gebunden, sondern kann jeder Handlung den natürlichen Hintergrund geben, ... alles, die ganze Welt mit jeder ihrer Erscheinungen in Kultur oder Wildnis ist eine einzige Requisitenkammer für den Kinoregisseur."¹²⁸¹ Der Rahmen des Theaters sei die Kulisse, so MAYER, der Rahmen des Kinos sei die Wirklichkeit selbst, deshalb müsse der 'vielgeplagte Operateur' "draußen im Freien passende Orte für die Aufnahme suchen", statt "in seinem wohllassortierten Theater zu einer bestimmten Handlung die Kulissen zurechtzustellen"¹²⁸². Der gleichen Ansicht war LAUTENSACK: "Alle Natur wie alle Kultur augenblicks statt Wandeldekoration"¹²⁸³. GOTH benannte als Wirkungsbehelfe, die dem Theater unerreichbar bleiben mußten, "vor allem der phantastisch rasche Wechsel des Schauplatzes und das Einbeziehen der bewegten Natur ... mit nie geahnter Lebenstreue"¹²⁸⁴. HASENCLEVER erschien der Kintopp "von einem Reichtum des Requisits und der Kulissen wie nur Gottes eigene, in sieben Tagen geschaffene Welt"¹²⁸⁵. ENGEL nahm dies als Beleg dafür, daß die Filmkunst keine Dichterkunst, sondern eine Regisseurs- und Technikerkunst sei: Was wären die "Autorenfilme" ohne die "Zutaten", "ohne die landschaftlichen Intermezzi, ohne die Naturereignisse, die bald ein feuerspeiender Berg sind, bald nur der leise wehende Wind, bald der Sturm, der die Planken des Schiffes auseinander sprengt?"¹²⁸⁶ Wenn man beispielsweise aus Felix SALTENS Film Der Shylock von Krakau Krakau entfernte, "diese Bilder voll malerischer Armut und winkeliger Romantik"¹²⁸⁷ bleibe nichts als eine grelle Entführungsgeschichte mit melodramatischem Ausgang. Im Kino erhalte das Lebendige der Natur zum ersten Male künstlerische Form, befand LUKÁCS, wußte jedoch auch: "Die Naturwahrheit des 'Kino' ist aber nicht an unsere Wirklichkeit gebunden."¹²⁸⁸ FRIEDEL bestätigte, der Kinodichter müsse es verstehen, "die stumme Außenwelt als einen wirksamen Faktor in die Handlung einzuführen und in die Schicksale der Menschen als handelnde Person mit eingreifen zu lassen", die unbelebte Umgebung des Menschen entsprechend auszunutzen, "so daß man eher den Eindruck hätte, daß die Menschen die Staffage, die Dekoration sind"¹²⁸⁹. Da war es nur noch ein kleiner Schritt zum "Theater der stummen Dinge", zu dem BAB 1915 das Kino berufen sah, zur "Zauberbühne", auf die er es reduzieren wollte.¹²⁹⁰

Wichtigstes Formmittel des frühen Films, das sah auch die frühe Theorie so, war die Schauspielerei im Film, die die Literaten jedoch ein weiteres Mal in gegensätzliche Lager teilte: Das Kino sei eine unerträgliche Verstärkung der Augen- und Gebärdensprache (SWARZENSKI)¹²⁹¹; seine rein pantomimischen Ausdrucksmittel seien ärmlich und forderten den Künstler zur Erstarrung in der Pose, zur stereotypen Wiederholung derselben Geste heraus¹²⁹², die mimische Ausdrucksfähigkeit werde zu grober und breiter Veräußerlichung aller Empfindungen im Stil eines Taubstummen oder Naturmenschen geführt (STÜM-

¹²⁷⁸ Ebenda.

¹²⁷⁹ Robert SCHEU, Das Kino der Kommenden, a.a.O.

¹²⁸⁰ BAPTIST, Sumurûn im Kinematographen, a.a.O.

¹²⁸¹ Balder OLDEN, Dramaturgie des Lichtspiels. I. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1193, 27.10.1912.

¹²⁸² Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien, a.a.O., S. 58.

¹²⁸³ Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum!, a.a.O., S. 164.

¹²⁸⁴ Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen, a.a.O., S. 3.

¹²⁸⁵ Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher, a.a.O., S. 48.

¹²⁸⁶ Fritz ENGEL, Die Bilanz des Lichtspiels, a.a.O., S. 2.

¹²⁸⁷ Ebenda, S. 3.

¹²⁸⁸ Georg v. LUKÁCS, Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino". In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 90, 16.4.1911, S. 46.

¹²⁸⁹ Egon FRIEDEL, Prolog vor dem Film, a.a.O., S. 510.

¹²⁹⁰ Julius BAB, Theater und Kinematograph, a.a.O., S. 9.

¹²⁹¹ Georg SWARZENSKI (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"), a.a.O., Nr. 149, 31.5.1912, S. 2.

¹²⁹² KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater, a.a.O., S. 207.

CKE)¹²⁹³; das rein Mimisch-Darstellerische könne selbst in seiner höchsten Vollendung doch nur eine äußere, zusammenhanglose Andeutung der seelischen Vorgänge geben (RITSCHER)¹²⁹⁴; die Schauspieler, die auf der Bühne "mit leisen, feinen Zügen Temperament, Charakter, innere Regung zu erschöpfen gelernt hatten, werden in die Armseligkeit der groben, dicken Grimassen zurückgeschleudert, zu denen sie sich für den Film bequemen müssen, um dem Zuschauer nicht den Zusammenhang der Handlung schuldig zu bleiben" (KIENZL)¹²⁹⁵.

"Das Leitgesetz für den Kinomimen ist die Prägnanz der Geste"¹²⁹⁶, schrieb dagegen der baldige Drehbuchautor TURSZINSKY bereits 1910 wohlwollend, die Kinobühne verlange Bewegungen von brutalster Deutlichkeit, die sich aber trotzdem blitzschnell aneinanderreihen müßten; der Kinomime habe durchaus mehr ein fühlender als ein denkender Künstler zu sein - "Schildkraut wird hier Bassermann überbieten: turnerische, mimische Schulung wird jeden Intellekt an die Wand drücken."¹²⁹⁷ Nun, einerseits hat Albert Bassermann eher Rudolf Schildkraut überboten - sein Einstieg ins Filmgeschäft lag etwas früher und war spektakulärer¹²⁹⁸ -, andererseits haben beide zwar nicht selten gefilmt, doch gehörten sie nie zu den ganz Großen des deutschen Stummfilms. Ebenfalls 1910 bestätigte LAND - wie jener "Autorenfilm"-Beteiligter - die Einsichten TURSZINSKYs: "Der Kinodarsteller hat naturgemäß die höchste Eindringlichkeit der Geste, des Mienenspiels und der Augensprache anzustreben."¹²⁹⁹ Oberstes Gesetz sei die Deutlichkeit, das rasche und leichte Verstandenwerden. "Äußerste Prägnanz ohne lärmende Übertreibung", forderte SERVAES: "... sicherste Charakteristik ohne aufgetragene Verzerrung führt am ehesten zum künstlerischen Ziel."¹³⁰⁰ Jede falsche, jede überflüssige Bewegung störe, ein unüberlegtes Zucken der Gesichtsnerven werde sofort irreführen.

Die Fähigkeit des Films, Intellektuelles und Psychologisches zu vermitteln, wurde von BAB und anderen entschieden in Abrede gestellt. Das hielt DUPONT und andere nicht davon ab, an die künstlerische Aussagekraft von Mimik und Gestik zu glauben: "Nicht der Mund wird hier zum Mittler des Gedankens, sondern das Mienenspiel des Gesichts."¹³⁰¹ Wie SERVAES wußte BRAUSEWETTER, das Kino habe für den darstellenden Künstler wesentliche Vorteile, weil es ihn zur denkbar schärfsten Konzentration mimischen Ausdrucks und mimischer Bewegung zwingt: "... es repräsentiert für ihn Seelen-Spiel in essentia, da es sich lediglich auf innere Darstellung, die in Gebärde und Bewegung zum Ausdruck kommt, angewiesen sieht."¹³⁰² Weniger gestalte der Dichter im Kino, so THIEMANN, vielmehr sei es dem Schauspieler "gegeben, dem Lichtspiel eine Seele und damit die höhere künstlerische Weihe zu verleihen."¹³⁰³ Durch das Lichtbild sei gleichsam der Mensch noch einmal entdeckt worden, nahm BAEUMLER die Ausgangsidee von BALÁZS' erstem filmtheoretischen Werk von 1924, "Der sichtbare Mensch", vorweg, der Mensch als Darsteller, Ausdruckskünstler, Schauspieler: "Die Bühne des Films ist intim. Alle die feinen Verschiebungen der Züge des Gesichts, die sonst nur den Inhabern der Proszeniumslogen und der ersten Reihen des Parketts sichtbar wurden, die ausdrucksvollen Gesten, die leisen Bewegungen der Hand und der Lippen werden scharf und klar anschaulich. Eine Welt des Ausdrucks tut sich auf. Die zahllosen Möglichkeiten der Seele, sich zu geben, zu verraten, in einem Zucken oder Zittern sichtbar zu werden, sie werden vom Film zur Wirkung aufgerufen. Eine neue Kultur der Physiognomik und des mimischen Spiels bildet sich heraus."¹³⁰⁴ Gerade der Begriff der "Physiognomik" sollte für den frühen BALÁZS zentrale Bedeutung erlangen.¹³⁰⁵

¹²⁹³ Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater, a.a.O., S. 92.

¹²⁹⁴ Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino, a.a.O., S. 335.

¹²⁹⁵ Hermann KIENZL, Der "literarische" Film, a.a.O., S. 528.

¹²⁹⁶ Walter TURSZINSKY, Kinodramen und Kinomimen. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 39, 29.9.1910, S. 989.

¹²⁹⁷ Ebenda, S. 992.

¹²⁹⁸ Der erste Bassermann-Film, Der Andere, hatte am 15.2.1913 Uraufführung, Schildkrauts erster Film, Der Shylock von Krakau, im Oktober desselben Jahres. Schildkraut spielte allerdings in der abgefilmten Reinhardt-Pantomime "Sumurun" von 1910 mit.

¹²⁹⁹ Hans LAND, Kino und Kinotricks. In: Universum (Dresden), Nr. 8, 1910, S. 180.

¹³⁰⁰ Franz SERVAES, Das Kino und der Schauspieler, a.a.O.

¹³⁰¹ E. A. DUPONT, Kinematographie und Darstellungskunst. In: Berliner Allgemeine Zeitung, zit. nach dem Nachdruck: Eine günstige Stimme für die Kinematographie, a.a.O., S. 23.

¹³⁰² Artur BRAUSEWETTER (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 128, 6.6.1913, S. 6032.

¹³⁰³ J. THIEMANN, Kinodrama und Bühnendrama, a.a.O., S. 15.

¹³⁰⁴ Alfred A. BAEUMLER, Die Wirkungen der Lichtbildbühne, a.a.O., S. 339-340.

¹³⁰⁵ Siehe: Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 71-77, 92-95, 100-107, 205-208.

Es sei ein gewaltiger Irrtum, behauptete FREYTAG 1912 im "Kinematograph", "zu glauben, daß der Kinospieleer mimisch mehr geben muß, als der Schauspieler auf der Bühne"¹³⁰⁶, er führe ja keine Pantomime auf, sondern Stegreif-Komödie. Eine gegenteilige Ansicht vertrat KOELSCH, ebenfalls 1912, im "Berliner Tageblatt": Die Aufgabe der Kinoschauspieler sei eine andere als die der Theaterschauspieler. Erstere sollten auf das gesprochene Wort verzichten und sich "so tief als Darsteller von sichtbaren Augenblicklichkeiten fühlen, daß sie ihre ganze Seele hineinwerfen in jeden Augenblick, und das, was die Seele gerade erfüllt, restlos offenbar werden lassen im Bewegungsverhalten des Körpers."¹³⁰⁷ Der Zuschauer müsse den Menschen, der dargestellt werden solle, aus der bloßen Gebärdensprache heraus ebenso vollkommen begreifen wie im Theater. Als idealen Stil der Darstellung empfand OLDEN: "Nicht hysterische Überbeweglichkeit, Blitzbewegungen und verzerrte Gesichter mit rollenden Augen wirken im Kino, sondern schwere, ausgesuchte Bewegungen, gezähmte Nerven und absolute Natürlichkeit."¹³⁰⁸ Der Kinoregisseur müsse in schauspielerischer Hinsicht unbedingt Natürlichkeit verlangen, bestätigte LUX, keine zu hastigen Bewegungen, größte Einfachheit des Stils, zugleich größte Ausdruckskraft; die Stimme fehle zwar, nicht aber das Wort, denn die Darsteller müßten durch wenige und kurze deutlich artikulierte Sätze dem Zuschauer Verständnishilfen geben.¹³⁰⁹ GELLER hielt dagegen: Sprechen im Film sei unkünstlerisch, denn es sei widersinnig, wenn eine stumme Silhouette fortwährend den Mund bewege, ohne daß man etwas höre; viel eher führe die richtige pantomimische Geste Verständnis herbei.¹³¹⁰ SALTEN äußerte sich widersprüchlich: Einerseits sagte er dem Kino eine Mission auf dem Gebiet der Pantomime nach, "die Gebärde, die Mimik, das Mienenspiel, die Beredsamkeit des Körpers wieder zu einer höheren Entwicklung"¹³¹¹ zu bringen; andererseits empfahl er den Regisseuren, ihre Darsteller so oft zu filmen, "bis sie in unbelauschten Mienen, in spontanen Gebärden nicht mehr wie Menschen aussehen, die vor dem Photographen posieren, sondern wie Menschen, die mitten in ihrem Erlebnis sich befinden"¹³¹² - also einerseits pantomimische Stilisierung und andererseits spontane Natürlichkeit. KREISLER wiederum kritisierte das 'lächerliche Herumzappeln', die hastigen und fahrigen Bewegungen der Kinodarsteller: "Die Bewegungen für den Film müssen viel langsamer und getragener sein als im Schauspiel; sie müssen etwas vom Rhythmischen der Pantomime oder der Oper haben!"¹³¹³ Auch GOLDSTEIN griff zum Vorbild der Oper, in der man sich ebenfalls nicht realistisch benehmen dürfe: Das Fehlen des Wortes, die Beschränkung auf die Geste verlange eine gewisse Stilisierung und Typisierung, von der Szenerie bis zu den Bewegungen; "die bis jetzt üblichen kraß realistischen Stücke, die von modernen Menschen in modernen Räumen gespielt werden, sind so unkünstlerisch wie möglich"¹³¹⁴.

In den Jahren ab 1911 hatten aufmerksame Kinobesucher zunehmend Gelegenheit, besondere filmschauspielerische Leistungen zu bewundern. Dies fand seinen Niederschlag auch in den filmpublizistischen Beiträgen der literarischen Intelligenz, nicht nur in deren Filmkritiken¹³¹⁵. RAUSCHER befand in der "Schaubühne", im Kino präge sich die Hauptperson viel nachhaltiger und schärfer ein, als auf dem Theater, denn man sehe sie "nur in besonders ausdrucksvollen Momenten, weil ja jede Nuance, die gezeigt wird, Extrakt aus tausend sich folgenden Nuancen ist, weil von Höhepunkt zu Höhepunkt geschritten wird."¹³¹⁶ Und dann beschrieb er einige Höhepunkte der 'besten Schauspielerin im Kintop' (deren Namen er offenbar nicht kannte), die er "mehr als zehn Mal" in der dänischen Herman-Bang-Verfilmung Die vier Teufel (De fire djaevle, Regie: Robert Dinesen) gesehen hatte: "Ich weiß jetzt noch jede ihrer Bewegungen, ich habe sie auswendig gelernt, wie ein schönes Gedicht, ihre Augen und ihren Mund, die ganze Melodie ihrer Erlebnisse. Ich weiß noch genau die freudige Überraschung, wie sie aus dem Freskobild eines gleichgültigen jungen Mädchens wie aus einem Ornament des Hintergrundes einfach hervortrat und nun mit einem Male lebte, während alle andern zu flachen Fresken wurden. Da stand und ging und litt sie,

¹³⁰⁶ Ferdinand FREYTAG, Schauspieler und Kinospieleer. In: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 289, 10.7.1912.

¹³⁰⁷ Adolf KOELSCH, Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Berliner Tageblatt, Nr. 616, 3.12.1912, S. 2.

¹³⁰⁸ Balder OLDEN, Dramaturgie des Lichtspiels. I., a.a.O.

¹³⁰⁹ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430-431.

¹³¹⁰ Oscar GELLER, Kino und Pantomime, a.a.O., S. 294.

¹³¹¹ Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama, a.a.O., S. 2.

¹³¹² Ebenda, S. 1.

¹³¹³ Emil KREISLER, Kino, a.a.O., S. 875.

¹³¹⁴ Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie, a.a.O., S. 129.

¹³¹⁵ Wie beispielsweise von Karl BLEIBTREU in der Zeitschrift des schweizerischen Schriftstellerverbandes, der in Zürich erscheinenden "Ähre". Siehe dazu: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 79-83.

¹³¹⁶ Ulrich RAUSCHER, Das Kintop-Epos, a.a.O., S. 108.

immer ein einzig überzeugendes Initial der Freude, der Furcht, des Jammers, der große Buchstabe, hinter dem die andern schüchtern das Wort der Situation bildeten. Anfangs, wenn ihre Liebe noch sorglos ist, schien sie blond und glatt, ihre Konturen verschwammen in dem hellen Hintergrund. Aber wenn jetzt Mißtrauen und Eifersucht in ihr erwachen, ist sie wie ein herrliches Gefäß, in das man dunkeln Wein gießt. Sie wird schlank und dunkel, sie hebt sich scharf von allem ab, sie steht ganz allein vor den andern, die ihr die Geschehnisse zuspiesen, all ihre Bewegungen sind so unbedingt richtig und überzeugend, daß mir, wie eine mnemotechnische Beihilfe, immer diese oder jene Gebärde von ihr einfällt, wenn ich ein bestimmtes Gefühl denke."¹³¹⁷

Vor allem die kinomimischen Leistungen von Albert Bassermann und Asta Nielsen fanden in jenen Vorkriegsjahren starken publizistischen Nachhall. Selbst Kinogegner, wie STÜMCKE, konnten nicht umhin, das 'in der Tat ungewöhnlich reiche Mienenspiel' der Asta Nielsen anzuerkennen.¹³¹⁸ Und Bassermann zog mit der Titelrolle im ersten "Autorenfilm" *Der Andere* die Aufmerksamkeit der gesamten Berliner (also deutschen) Theaterkritik auf sich.¹³¹⁹ Bei beiden bestaunte man am meisten das, was BALÁZS 1924 als "Epik der Empfindungen"¹³²⁰ bezeichnen sollte. Nach SERVAES "überzeugte Bassermann ganz besonders durch die Knappheit und Präzision seiner Gebärden. Daneben durch eine ins Feinste abgestufte Gesichtsmimik, die in kaum einer Minute den Übergang von einem aristokratischen Geistes- und Nervenmenschen zu einem vertierten und dumpfen Verbrechertypus in durchlebtem Übergleiten vollzog."¹³²¹ In seinem Asta-Nielsen-Porträt für die Zeitschrift "Kunst im Kino" gab TURSZINSKY 1913 ein Beispiel für die "bewundernswerte, stufenreiche Beredsamkeit ihrer Mimik": "Und nun kommt bevor sie zur Tat übergeht ..., jener Moment, er dauert kaum länger als dreißig Filmsekunden, in welchen sich das Überumpeltsein, die Bestürzung Asta Nielsens zur Entschlossenheit verdichten; in welchem unter dieser alabasterweißen Stirnhaut, hinter diesen zitternden Augen plötzlich ein ganzes Netz von sich blitzschnell miteinander verwebenden Entschlüssen sichtbar wird: in welchem man im Spiegel dieser blassen Züge die Erregungen tatsächlich einzeln steigen und fallen, sich heben und sich senken sieht."¹³²²

Von solcherart fasziniert-intensiven Beschreibungen mimischer Virtuosität der besten Kinospieler bis zur theoretischen Erkenntnis einer "Bewegungssprache", einer "Gebärdensprache" des Films war es nur ein kleiner Schritt. Im Februar 1914 galt es für Margit VÉSZI im "Pester Lloyd" bereits als unumstößliche Tatsache, "daß das Kino eine eigene Bewegungssprache, ein Schablonenwörterbuch des Mienen- und Gebärdenausdruckes besitzt, deren Sprachlehre der ältere Kinobesucher unwillkürlich - aber sicher - erlernt"¹³²³. Neun Jahre später sollte BALÁZS diesen Gedanken in der Tageskritik zu einem Asta-Nielsen-Film aufgreifen: Erst wenn mit Hilfe der Kinematographie das erste Gebärdenslexikon zusammengestellt sein werde, könne der betäubend reiche Gebärdenschatz Asta Nielsens ermessen werden.¹³²⁴ Und in seinem Buch von 1924, "Der sichtbare Mensch", schreibt BALÁZS davon, "daß man mit Hilfe des Kinematographen das Lexikon der Gebärden und der Mienen zusammenstellen müßte wie das Lexikon der Worte. Das Publikum wartet aber nicht auf diese neue Grammatik künftiger Akademien, sondern geht ins Kino und lernt von selbst."¹³²⁵ VÉSZI hatte ihren Aufsatz mit einer kleinen Geschichte begonnen, erzählte von einem intelligenten, auf allen Gebieten gebildeten, stark überdurchschnittlich lesenden 'alten Herrn', der auf einem einsamen Gut, fern vom Berliner Lärm, lebe - und in seinem Leben noch keine Kinovorstellung gesehen habe. Der alte Herr ließ sich also in ein Kinotheater locken, sah ein einfaches, naives amerikanisches Stück, das die ebenfalls anwesenden Ladenmädchen und Gymnasiasten im vorhinein errieten, doch er begriff es nicht, habe verwirrt gefragt, warum der Held sich so komisch benehme, was wohl seine Absicht sei, etc. VÉSZI nahm dieses Nichtverstehen als Beleg für die Existenz einer "Kino-

¹³¹⁷ Ebenda, S. 109.

¹³¹⁸ KINOMASTIX (= Heinrich STÜMCKE), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater, a.a.O., S. 207.

¹³¹⁹ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge ..., a.a.O., S. 55-62.

¹³²⁰ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 78.

¹³²¹ Franz SERVAES, Das Kino und der Schauspieler, a.a.O.

¹³²² Walter TURSZINSKY, Asta Nielsen. In: Kunst im Kino (Berlin), Nr. 9, 1913, S. 6.

TURSZINSKY schrieb für "Kunst im Kino" ein weiteres Filmschauspielerinnenporträt: derselbe, Suzanne Grandais. In: Kunst im Kino, Nr. 4, 1913, S. 1-3.

¹³²³ Margit VÉSZI, Über Flimmersprache, Kinoästhetik und andere neue Begriffe. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 44, 20.2.1914, Morgenblatt, S. 1.

¹³²⁴ Béla BALÁZS, Die Erotik der Asta Nielsen. In: Der Tag (Wien), Nr. 127, 6.4.1923, S. 7. Nachdruck in: derselbe, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 185.

¹³²⁵ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 1, a.a.O., S. 54.

sprache", der "Gebärdensprache des Films": "Da entsprechen der ganzen Stufenleiter der Gefühle und Charaktere gewisse Schemata; nur so ist es möglich, daß Filme, die das Publikum vor drei, vier Jahren nur mit Hilfe langer erklärender Aufschriften und auch so nur schwer verstand, weil in ihnen zu viel aktionslose, bloß gefühlsmäßige innere Begebnisse vorkamen, heute mittels der wohlbekannten schematischen Bewegungs- und Ausdrucksmittel einfach von der Leinwand abgelesen werden."¹³²⁶

BÁLAZS verwendet diese Geschichte vom 'alten Herrn' in seinen filmtheoretischen Büchern, doch nicht im selben schauspielertheoretischen Kontext, wie VÉSZI, dann hätte sie nämlich bereits in "Der sichtbare Mensch" stehen müssen. Nein, erst 1930 in "Der Geist des Films" berichtet BALÁZS die "wahre Geschichte" von einem russischen Gutsverwalter, auch er ein äußerst gebildeter Intellektueller, der fünfzehn Jahre in keiner Stadt gewesen war, und nun, zum erstenmal im Kino, die "sehr einfach gemachte naive Fairbanks-Geschichte" nicht begreift: "Die Handlung, der Kinder mühelos folgen konnten, hatte er nicht erfaßt. Denn es war eine neue Sprache gewesen, die allen Städtern geläufig war und die er, der hochgebildete Intellektuelle, noch nicht verstanden hatte."¹³²⁷ Die beiden Geschichten sind nahezu identisch, doch BALÁZS interpretiert die seine auf einem formästhetisch fortgeschritteneren Niveau. Der russische Gutsverwalter hat nicht gelernt, die entwickelte Montageästhetik der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre zu verstehen: "Wie wir optisch assoziieren, optisch folgern, optisch denken gelernt haben, wie geläufig uns optische Abkürzungen, optische Metaphern, optische Symbole, optische Begriffe geworden sind."¹³²⁸

Zurück zu VÉSZI, die die Schablonenartigkeit der Gebärdensprache des Kinos nicht mit der Schablonenhaftigkeit schlechter Bühnenschauspieler verwechselt sehen wollte, "diese Gesten sind wertvolle Behelfe des Sichverständlichmachens; der Kinoschauspieler darf sie skrupellos, ohne sich dem Vorwurf der Schablonenhaftigkeit auszusetzen, benützen, denn sie sind einfach Formeln, Andeutungen eines ganzen Gefühlsprozesses, Hilfsmittel des Bestrebens, sich auszudrücken, Vereinfachungen, an Definitionen Statt stehende Zeichen, wie die Sprache oder die Schrift selbst."¹³²⁹ Die Schablone erscheine schon natürlich, das immer wiederkehrende Schemaspiel werde nicht mehr gesehen, sondern nur das, "was darüber ist, also das ganz persönliche Wie, die Art, wie der Schauspieler damit verfährt."¹³³⁰ Ja, es gebe sogar "Dialekte, besondere Argots" in der Filmsprache, z.B. könnten bestimmte, in Berlin gespielte Possen auch nur dort verstanden werden. "Ebenso gibt es Stücke, die bloß vor großstädtische Kinohabitués gehören - nicht auf Grund ihres Sujets, aber weil sie die große Übung, das rasche und sichere Ablesen der Kinosprache voraussetzen."¹³³¹

Hatte VÉSZI mithin BALÁZS die Idee zu einem Wörterbuch der Gebärdensprache voraus, so nahm Paul WEGENER, in einem kleinen Artikel im "Berliner Tageblatt" vom Januar 1915, einen Aspekt aus dem Kapitel "Typus und Physiognomie" vorweg: "Ein ausdrucksvoller Kopf, ein sprechendes Auge, eine gewisse Natürlichkeit können im Film hier plötzlich als große Kunst erscheinen."¹³³² Die Schauspielerei der Bühne und des Films seien grundverschieden, zum Kino gehörten "Ruhe der Geste, Transparenz und Einfachheit der Mimik", griff WEGENER die Vorkriegsdiskussion wieder auf: "Die Vergrößerung des Kopfes und der Hände, die Schärfe des Bildes, die grelle Beleuchtung, der Mangel farbiger Übergänge setzen den Filmschauspieler nahezu unter ein Mikroskop."¹³³³ Die leiseste Mimik wirke auf der Riesenleinwand sehr bald wie eine Verzerrung; diese Eigenheiten des Kinos, die den bedeutenden Darsteller an seiner besten Entfaltung hindern könnten, würden oft zum Erfolg für Dilettanten. Bereits hier stellte WEGENER die Kernthese seines bekannten Vortrags von 1916 auf, "der Film als Wandelbild ist wichtiger als photographierte Schauspielerei"¹³³⁴. Doch in der 1917 publizierte Kurzfassung des Vortrags warnte er vor Einseitigkeit: "Gut photographierte Schauspielerei wird immer ihre Stellung im Film behalten."¹³³⁵

¹³²⁶ Margit VÉSZI, Über Flimmersprache ..., a.a.O., S. 1.

¹³²⁷ Béla BALÁZS, Schriften zum Film. Band 2, München Berlin (DDR) Budapest 1984, S. 52.

¹³²⁸ Ebenda, S. 53. - Auch in den beiden folgenden Filmtheoriebüchern BALÁZS' kommt diese Geschichte vor. Der formästhetische Zusammenhang ist derselbe, wie im "Geist des Films", doch aus dem russischen Gutsverwalter wurde ein "englischer Kolonialbeamter" aus Zentralafrika. BALÁZS befand sich mittlerweile in sowjetrussischer Emigration.

¹³²⁹ Margit VÉSZI, Über Flimmersprache ..., a.a.O., S. 1.

¹³³⁰ Ebenda.

¹³³¹ Ebenda.

¹³³² Paul WEGENER, Schauspielerei und Film. In: Berliner Tageblatt, Nr. 27, 15.1.1915, Abendausgabe.

¹³³³ Ebenda.

¹³³⁴ Ebenda.

¹³³⁵ Paul WEGENER, Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes, a.a.O., S. 15.

WEGENER zog es 1915 vor, von "Filmarrangeur" zu sprechen, wenn er den Filmregisseur meinte.¹³³⁶ Konkrete Anmerkungen zu Stellung und Aufgaben der Filmregie kamen nur sehr spärlich aus dem Autorenkreis der literarischen Intelligenz. Männer des Wortes, plädierten sie in eigener Sache, stellten den Filmdichter über den Filmregisseur, ließen ihn gar dessen Aufgaben übernehmen. In der "Schaubühne" vom September 1910 berichtete TURSZINSKY ausführlich von einem Atelierbesuch bei dem in Berlin arbeitenden französischen Filmregisseur Charles Decroix: "Das Menschenmaterial aber, das der Kinetograph nicht entbehren kann, versteht dieser Pariser schon deshalb auch in Deutschland zu formen, weil er selbst ein wundervoller Plastiker der sprunghaft vorwärtseilenden und dennoch scharf den Augenblick markierenden Gebärde ist; weil er, getreu nach den Grundsätzen seines Handwerks, das Wort abgeschafft hat; weil er nicht doziert, sondern zeigt ..." ¹³³⁷ Der Filmregisseur sei sozusagen das Herz des Betriebes, schrieb LUX 1913: "Er inszeniert, schult die Darsteller, probt, improvisiert, hat seine Hände im Spiel und ist doch zugleich Publikum, denn auf Publikumswirkung kommt alles an. Szene für Szene kontrolliert er mit dem Auge der Kamera - Bildwirkung ist sein oberstes künstlerisches Gesetz." ¹³³⁸ Für KÖHRER gab bei den Autorenfilmen, er nennt sie die "sogenannten literarischen Films", nicht der Dichter oder der Darsteller den Ausschlag, "sondern allein der Regisseur, der es versteht, für eine wirksame Staffage zu sorgen" ¹³³⁹. Auch ECKART ordnete dem Regisseur Ausstattung und Spiel zu, doch dürfe ihm der Dichter nicht die dramatische Gestaltung der Idee, des "Filmstoffes in seiner szenischen Folge" überlassen: "Auch dürfte die Inszenierung des Kinodramas durch den Dichter selbst, wenn es die Umstände gestatten, oft von Vorteil sein." ¹³⁴⁰ KOCH schließlich wollte weder den Theater- noch den Filmregisseur Künstler genannt wissen: "Er ist im Theater Mittler zwischen Publikum und Künstler, im Kino Mittler zwischen Publikum und Wirklichkeit. Und wenn auch hinter der Kinokurbel ein wirklicher Dichter steht, hier ist er kein Dichter, sondern bloß Regisseur." ¹³⁴¹

Die ästhetische Beurteilung früher Erscheinungsformen des Farbenfilms - mittels Virage, Handkolorierung oder Filterverfahren - war für die literarische Intelligenz kein Thema. Man dürfte sich in der Ablehnung solch 'geschmackloser Neuerungen' (MAYER) ¹³⁴² weitgehend einig gewesen sein. Unterschiedlich bewertet wurden dagegen die Vorformen des Tonfilms, die technisch auf der Koppelung des Kinetographen mit dem Grammophon basierten ("Tonbilder", "Edisons Kinetoskop"). Schon 1910 prophezeite RAPSILBER den überragenden Erfolg des Tonfilms: Bis zum vollendet naturgetreuen Tonbild werde es noch eine Weile dauern. "Dann aber wird einer der größten Schlager der Weltgeschichte in die Erscheinung treten." ¹³⁴³ Mayer dagegen gab sich 1912 eher skeptisch, die gemeinsame Aufführung korrespondierender Grammophon- und Kinetographenaufnahmen scheine theoretisch die vollkommenste Ausnutzung beider Erfindungen zu sein. Als Begründung, daß sie es jedoch praktisch nicht sei, übertrug Mayer seine Erfahrungen mit der Begleitmusik im Kino auf den Tonfilm: "... beim Kino darf die Aufmerksamkeit des Zuschauers niemals zwischen Bild und Musik geteilt werden, sonst leidet jedes der beiden zum Schaden des Ganzen." ¹³⁴⁴ In den Jahren 1913/14 hatten Präsentationen von "Edisons Kinetophon" im deutschsprachigen Raum mehr Resonanz bei den Literaten als die vorhergehenden Tonbild-Versuche. Im August 1913 berichtete SALTEN im "Berliner Tageblatt" von der offenbar ersten Vorführung des Kinetophons in Europa vor Kaiser Franz Joseph im Kurtheater in Ischl. SALTEN äußerte sich verblüfft über die perfekte Synchronität: Zuerst denke man noch an ein Grammophon, das dauere aber nur ein paar Sekunden. "Dann wird Bild und Stimme vollkommen eins. ... Die Stimme, die da zu uns redet, scheint aus diesem auf die Leinwand projizierten Mund eben zu entstehen, scheint aus der Brust dieses photographierten Menschen aufzusteigen." ¹³⁴⁵ Nach den ersten zehn Minuten erscheine einem das Kinetophon als etwas ganz Selbstverständliches: "Das Leben wird ins Hundertfache gesteigert durch diese Erfindung, wird gleichsam lebendiger durch sie, und der Tod kann es jetzt nicht mehr so vernichten,

¹³³⁶ Paul WEGENER, Schauspielerei und Film, a.a.O.

¹³³⁷ Walter TURSZINSKY, Kinodramen und Kinomimen, a.a.O., S. 990.

¹³³⁸ Joseph August LUX, Die Muse des Films, a.a.O., S. 430.

¹³³⁹ Erich KÖHRER, Literarische Films, a.a.O., S. 742.

¹³⁴⁰ Walther ECKART, Das Kinodrama. II. Teil, a.a.O., S. 8.

¹³⁴¹ Hermann KOCH, Kino und Theater, a.a.O., S. 62.

¹³⁴² Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien, a.a.O., S. 56.

¹³⁴³ M. RAPSILBER, Film und Kulisse, a.a.O., S. 455.

¹³⁴⁴ Theodor Heinrich MAYER, a.a.O., S. 56.

¹³⁴⁵ Felix SALTEN, Die sprechenden Bilder. Vorführung des neu erfundenen Kinetophon. In: Berliner Tageblatt, Nr. 429, 25.8.1913, S. 1.

wie einst."¹³⁴⁶ Im "Pester Lloyd" begrüßte LUDASSY die Erfindung: "Edison löst den Poeten, die im Kino Gefahr liefen, zu verstummen, wieder die Zunge."¹³⁴⁷ Das Kino habe den Künstler erniedrigt, das Kinetophon erhöhe ihn, schenke dem Schauspieler Unsterblichkeit. "Dem Himmel sei Dank - Edison jagt die Behendigkeiten geschickter Gliederverrenker und Purzelbaumschläger zum Tempel hinaus."¹³⁴⁸

ECKART gab bereits tonfilmdramaturgische Hinweise: "Nur Notwendiges, d.h. ein Dialog, der die Handlung vorwärts treibt, dessen mimischer Ersatz die dramatische Wirkung mindern würde; ein dichterisch-gedanklich wertvoller Dialog hat ebenso ein Recht gehört zu werden, solange er die Handlung nicht hemmt und zur Vertiefung beiträgt."¹³⁴⁹ Andere Autoren kämpften dagegen die alten Kämpfe, so KROTT: Das Kino wolle mit dem Kinetophon dem Schauspiel näher kommen, seine Entwicklungsmöglichkeit sei von vornherein zu leugnen. KROTT griff die Behauptung MAYERs auf, steigerte sie ins Absurde: "Der Hauptmangel ist, daß man im Kinetophon entweder nur hören oder nur sehen kann. Denn kaum will man das Bild und die manierten Bewegungen der Darsteller ansehen, da hört man schon nichts mehr, kaum wollen wir uns anstrengen, um endlich den schnarrenden Phonographen zu verstehen und schon kommen wir im Bild nicht mehr nach. Wir können eben die beiden verschiedenen Sinnesempfindungen, das Sehen und das Hören, nicht zusammenfassen."¹³⁵⁰ SCHWARZSCHILD in der "Frankfurter Zeitung" gestand dem Kinetophon zwar die vollkommen erreichte Gleichzeitigkeit von Geste und Ton zu, dennoch bleibe es "eine Spielerei ohne jede höhere Perspektive, eine Geschmacklosigkeit wie der ganze heutige Kintopp"¹³⁵¹. Für die Zukunft wünschte er eine "neue, wirkliche Kunstgattung", bestehend aus einer neuen mimischen Manier, die das Körperlose der Nur-Zweidimensionalität als klug berechnetes Hilfsmittel benütze, eine Schwarz-Weißkunst stilisierter Art: "Das melodisch-fühllose Wort könnte abgedämpfte, traumhafte Stimmungen erzielen."¹³⁵² Wenn ROSENTHAL, ebenfalls in der "Frankfurter Zeitung", die "Mechanisierung alles Lebendigen" beklagte und das Kinetophon als Hexerei bezeichnete, für die man den Zauberer Jahrhunderte zuvor unbekümmert verbrannt hätte, so scheint Bedauern mitzuschwingen, daß derlei heutzutage nicht mehr üblich ist. Nie und nimmer werde hier "ein künstlerischer Ersatz für den lebendigen Menschen"¹³⁵³ entstehen. Der romantische Maschinenstürmer ROSENTHAL zog das stumme Kino vor, dieses habe wenigstens das Geheimnis des "ungeborenen Wortes" respektiert, seinen Zauber gewahrt: "Es liegt im Wesen des Mimus, am unentwickelten, im Gefühl stecken gebliebenen Laut seinen reinsten Ausdruck entfalten zu können."¹³⁵⁴ Hier allerdings fand ROSENTHAL in gewisser Weise Unterstützung von Margit VÉSZI, die sich schon 1914 Sorgen um das Überleben der Gebärdensprache des stummen Kinos machte: "... was wird das Schicksal dieses Kinostils sein, wenn die Verbindung des Kinematographen mit dem Phonographen an Verbreitung zunimmt, oder fast ausschließlich zur Anwendung gelangen wird?"¹³⁵⁵

Diesen ersten Verteidigern des stummen Kinos gegen die tönenden und sprechenden Konkurrenten gesellten sich auch brancheninterne Autoren zur Seite. Im ambitioniertesten filmtheoretischen Unterfangen der kinematographischen Fachpresse¹³⁵⁶, dem fünfteiligen Aufsatz "Das Wesen des Lichtspiels", den der Düsseldorfer "Kinematograph" im Oktober und November 1913 publizierte,¹³⁵⁷ behandelte LENZ-LEVY den Tonfilm nur in zwei kleinen Absätzen. Das "gesprochene Wort" hatte für ihn im Lichtspiel ganz offensichtlich keinen Platz: Der 'Erklärer' gehöre allenfalls ins 'einfache Volkstheater', ansonsten müsse man solches "Breittreten der an sich schon so einfach sich mitteilenden Handlung des Lichtspiels als ein bedenkliches Heraufbeschwören der seligen Moritat mit all' ihren Gefahren für das Zwerchfell"¹³⁵⁸ auffassen. Das "Tonbild", die mechanische Reproduktion des Wortes durch die Sprechmaschine (Grammo-

¹³⁴⁶ Ebenda, S. 2.

¹³⁴⁷ Julius v. LUDASSY, Schatten an der Wand. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 191, 13.8.1913, S. 2.

¹³⁴⁸ Ebenda, S. 3.

¹³⁴⁹ Walther ECKART, Das Kinodrama. III. Teil, a.a.O., S. 6.

¹³⁵⁰ Harry K. KROTT, Vom Kinetophon. In: Die Wage (Wien), Nr. 2, 10.1.1914, S. 35.

¹³⁵¹ Leopold SCHWARZSCHILD, Der sprechende Film. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 22, 22.1.1914, Abendblatt, S. 1.

¹³⁵² Ebenda.

¹³⁵³ Friedrich ROSENTHAL, Afterkunst. Einige Betrachtungen zum Kinetophon. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 126, 7.5.1914, 1. Morgenblatt, S. 1.

¹³⁵⁴ Ebenda.

¹³⁵⁵ Margit VÉSZI, Über Flimmersprache ... , a.a.O., S. 1.

¹³⁵⁶ Neben der Kinodramatik-Debatte in "Bild und Film" (M.Gladbach). Siehe dazu: Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 132-143.

¹³⁵⁷ Siehe hier, S. 84ff.

¹³⁵⁸ Paul LENZ(-LEVY), Das Wesen des Lichtspiels (5). In: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 358, 5.11.1913, (n. pag.).

phon), übergang er "geflissentlich" aus technischen Gründen, weil "auch die besten Sprechmaschinen der Welt nicht so weit gebracht werden konnten, im großen Raum das gesprochene Wort mit annehmbarer Naturtreue wiederzugeben"¹³⁵⁹. Dem schloß sich EMSCHER Mitte 1914 in einem grundlegenden Artikel über den "Sprechfilm" - in dem er einige Argumente aus der Tonfilm-Debatte Ende der zwanziger Jahre vorwegnahm - an: "Die Illusion wird durch den blechernen, näselnden Ton des Phonographen oder Grammophons nicht verstärkt, sondern vermindert."¹³⁶⁰ Deshalb wollte EMSCHER sogar auf die Wiedergabe von Geräuschen verzichten. Denn entweder sei das Kino Bildkunst, dann wäre das Geräusch unangebracht und künstlerisch unmöglich, oder die Kinokunst sei "für Auge und Ohr" berechnet, dann müsse die Lautwirkung auf einer solchen künstlerischen Höhe stehen, daß sie die Kunstwirkung des beweglichen Bildes erhöhe und nicht beeinträchtige; solange dies aber nicht der Fall sei, "müssen wir uns in der Kinokunst den Sprechfilm verbitten"¹³⁶¹. Als wirtschaftliches, die Absatzmöglichkeiten einschränkendes Problem faßte EMSCHER auf, was zu Beginn des Tonfilms auch ästhetisch heftig umstritten war: "Der sprechende Film kann doch in der Tat nur für je ein Land geschaffen werden, denn Darsteller, die alle in Betracht kommenden europäischen Sprachen vollendet sprechen, dürfte man kaum in genügender Anzahl finden, obwohl selbst dann bei den endlosen Wiederholungen jeder Szene in allen Sprachen jedes Künstlertum Schiffbruch leiden müßte. Es müßten also für jedes Land gesonderte Aufnahmen mit Schauspielern des betreffenden Landes gemacht werden, und damit wäre eine Rentabilität von vornherein unmöglich."¹³⁶² In den ersten Jahren des Tonfilms war das von EMSCHER vorhergesehene Drehen mehrsprachiger Versionen mit verschiedenen (mitunter auch denselben) Schauspielern recht verbreitet. Vollends undenkbar erschien ihm, was bis heute gang und gäbe ist - nun argumentierte er auch ästhetisch -, den Text der einzelnen Szenen "separat von der Filmaufnahme" in verschiedenen Sprachen sprechen zu lassen; selbst wenn dieses technisch möglich wäre, "so bliebe doch bestehen, daß der Mund auf der Leinwand ganz etwas anderes spräche als der Schalltrichter. Das wäre Unnatur und im höchsten Maße unkünstlerisch und muß deshalb vom Standpunkt der Kinokunst aus entschieden verworfen werden."¹³⁶³ EMSCHER sah es als unausbleibliche Folge einer allgemeinen Einführung des Sprechfilms an, daß jene gewaltigen Aufwendungen, denen man die Kinokunst danke, nicht mehr möglich seien, weil wegen der Einschränkung des Verbreitungskreises sehr gespart werden müßte. Der Fortschritt der Filmkunst liege allenfalls in der Richtung der vollen Naturfarben, "aber niemals in der Richtung des blechernen, näselnden Gequakes des Wechselbalges Sprechfilm!"¹³⁶⁴

Ein kleiner Abstecher in die Filmfachpresse erweist sich auch beim folgenden Punkt als lohnend.¹³⁶⁵ Denn in der Frage nach den Filminhalten beschränkte sich die literarische Intelligenz eher auf das Wünschenswerte, darauf, was gefilmt werden solle, wohingegen die Fachpresse das tatsächlich Gefilmte zu Genretypologien zusammenzustellen suchte. Die Spiel-Genres¹³⁶⁶ näher zu untersuchen war ja erst sinnvoll, seit sich die Filmlänge den tausend Metern, die Laufzeit der vollen Stunde genähert hatten, also ab 1911/12. Zuvor teilte man die "gestellten Films" allenfalls in "Humoresken" und "Dramen" auf, ein Unterschied, der sich im deutschen "Lustspiel" von 1914 tendenziell wieder aufhob: "Auch das deutsche Lustspiel gehört zur dramatischen Kunst; es muß genau wie das Drama und die Tragödie die strenge Regel der Dramaturgie einhalten, wenn es ein Kunstwerk sein soll."¹³⁶⁷ Die kurzen Humoresken und Posen waren dagegen eine französische, italienische und amerikanische Spezialität¹³⁶⁸; bei den Amerikanern

¹³⁵⁹ Ebenda.

¹³⁶⁰ Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN), Der Sprechfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 390, 17.6.1914.

¹³⁶¹ Ebenda.

¹³⁶² Ebenda.

¹³⁶³ Ebenda.

¹³⁶⁴ Ebenda.

Zwar nicht mit der Bejahung der Naturfarben jedoch mit der energischen Ablehnung des Sprechfilms nimmt Emscher die kämpferische Grundposition Rudolf ARNHEIMS um etliche Jahre vorweg. (Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932; derselbe, Kritiken und Aufsätze zum Film, München und Wien 1977).

¹³⁶⁵ Aus systematischen Gründen werden die Beiträge der Film-Fachpresse zu Tonfilm und Filmgenres nicht im Kapitel „Formästhetische Theorie in der kinematographischen Fachpresse“, sondern hier, im Kapitel über die „Filmtheorien der literarischen Intelligenz“, abgehandelt.

¹³⁶⁶ Naturfilm, "Landschaftskinetographie", soll an dieser Stelle außer Betracht bleiben.

¹³⁶⁷ Ludwig HAMBURGER, Das Lustspiel in der Kinetographie. In: Der Kinematograph, Nr. 391, 24.6.1914.

¹³⁶⁸ Siehe dazu: Walter THIELEMANN, Humor im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 385, 13.5.1914.

hatten diese "Slapstick-Filme"¹³⁶⁹ bis in die zwanziger Jahre Bestand. Die "Dramen"-Genres auf dem Stand von Ende 1912 nahm sich GENENNCHER im "Kinematograph" vor: "Die gegenwärtige Hauptproduktion der dramatischen 'Schlager' erstreckt sich auf die gesellschaftliche Sensationstragödie."¹³⁷⁰ ALTENLOH hatte sie "soziale" Dramen¹³⁷¹ genannt, weil diese stummen Melodramen um soziale Fragen¹³⁷² kreisten: In den verschiedensten Milieus (z.B. Offiziersmilieu, Artistenmilieu, bürgerliche Milieus etc.) bildeten die Probleme in Ehe, Familie, Geschlechterbeziehung, Standesbeziehungen, Standesehre den unerschöpflichen Quell mannigfaltiger dramatischer Verwicklungen. Häufigster Topos dürfte der 'Ehebruch' "in tausendfältigsten Variationen" ("der Hausfreund im eleganten Smoking, die Gattin mit der engen Taille und dem weiten Herzen")¹³⁷³ gewesen sein. FUHRMANN stellte eine national unterschiedliche Behandlung des 'Ehebrechers' fest: In französischen Filmen schließe der Gatte seine ungetreue Ehehälfte nach ihrer Rückkehr verzeihend wieder in die Arme; italienische Filme nähmen bezüglich des reuig zurückkehrenden Gatten denselben Ausgang, "während unser deutsches Gemüt jegliche Ehe durch einen versuchten oder gar vollendeten Ehebruch gänzlich zerstört fühlt. ... Die deutschen Ehebruchs-dramen enden deshalb gern mit dem Tode des Ehebrechers."¹³⁷⁴ GENENNCHER nannte als weitere Genres: die "großen historischen Dramen", die allerdings fast aus dem Repertoire verschwunden seien; die amerikanischen "Wildwest-Sachen" die als Dokumente amerikanischer Kunst und Kultur jedoch meist nur Zerrbilder böten; das deutsche "patriotische Drama" (Theodor Körner, Königin Luise), das mit Kriegsbeginn einen starken Aufschwung nahm; und schließlich die "Kriminaldramen", an deren künftige Popularität er aber keineswegs glauben mochte.¹³⁷⁵ Nachdem das Genre der "Autorenfilme", von dessen Existenz GENENNCHER noch nichts berichtet, 1914 aus der Mode gekommen war, erlebte das Kriminaldrama in Form des "Detektiv-Films" seinen Aufstieg.¹³⁷⁶ Und GENENNCHER stand nicht an, dies auch prompt anzuerkennen: Die Detektivstücke gehörten zu den "beliebtesten und die denkbar größten kinematographischen Entwicklungsmöglichkeiten bietenden Spielarten der dramatischen Filmatur."¹³⁷⁷

So detailliert ließen sich die Literaten nicht auf die Kinoproduktion ein. Es wurde allenfalls nach Herstellungsländern (der französische, amerikanische, italienische, nordische Film) unterschieden, mit der Intention, aus der Herkunft inhaltliche und formale Spezifika abzuleiten.¹³⁷⁸ Doch bezog sich die deutsche literarische Intelligenz am häufigsten auf den heimischen Film. Die Sentimentalität der Filmdramen fand Gegner und Befürworter; Moralität und Sensationismus wurden verurteilt; das Phantastische, das Groteske jedoch schätzte man durchaus. Drei "Spielarten" des dramatischen Genres unterschied BROESIKE - kinoreformerischen Positionen sehr nahestehend - 1912 in dem katholischen Kulturblatt "Hochland": Zuerst "jene pompösen und überladen inszenierten Haupt- und Staatsaktionen, die inhaltlich sehr oft mit den wertvollsten und besten Stoffen der Historie arbeiten"¹³⁷⁹, besonders gern neronische Mord- und Greuelszenen böten; als zweites "jene sehr schönen, aber leider ganz unwirkliche und schiefe Weltverhältnisse auftischenden larmoyanten Komödien"¹³⁸⁰ - auf dem Gebiet des Komischen handele es sich "in Wirklichkeit nur um ganz primitiv-barbarische Lustgefühle der Schadenfreude, des Vandalismus, das Gefallen an der durchsichtigen, ohne intellektuelle Anstrengung verständlichen Abgeschmacktheit und leeren Possenreißerei"¹³⁸¹ - ; und als drittes "jene mächtigen 'Gesellschafts'dramen, die mit edlem Heuchlerblick eine universale, alle menschlichen Gefühle, Verhältnisse und Konflikte umspannende soziale Realistik unter

¹³⁶⁹ Ein Begriff, der erst nach dem Zweiten Weltkrieg nach Deutschland gekommen ist. In den zwanziger Jahren sprach man hierzulande von "Groteskfilmen". Siehe dazu: Rudolf ARNHEIM, Alte Chaplinfilme. In: Die Weltbühne (Berlin), Nr. 27, 2.7.1929, S. 20-23.

¹³⁷⁰ R. GENENNCHER, Künstlerische und kulturelle Perspektiven des Filmdramas. In: Der Kinematograph, Nr. 316, 15.1.1913.

¹³⁷¹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino, Jena 1914, S. 9.

¹³⁷² Walter THIELEMANN, Die sozialen Fragen im Lichte der Kinodramatik. In: Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 10, 8.3. 1913, S. 20, 22, 24, 33.

¹³⁷³ R. GENENNCHER, Künstlerische und kulturelle Perspektiven des Filmdramas, a.a.O.

¹³⁷⁴ Georg FUHRMANN, Filmzauber. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 13.9.1913, S. 16.

¹³⁷⁵ R. GENENNCHER, a.a.O.

¹³⁷⁶ K. W., Die Detektiv-Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 14, 4.4.1914, S. 28, 37.

¹³⁷⁷ R. GENENNCHER, Der Detektivfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 374, 25.2.1914.

(Die gräßliche Eigenschöpfung "Filmatur" wollte GENENNCHER allen Ernstes als "Pendant zu 'Literatur'" verstanden wissen).

¹³⁷⁸ So beispielsweise: Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. I. Ausländische Films. In: Die schöne Literatur, Nr. 11, 24.5.1913, Spalte 188-191.

¹³⁷⁹ Max BROESIKE, Die Kinofrage. Eine ästhetisch-dramaturgische Betrachtung. In: Hochland (Kempten), Nr. 11, August 1912, S. 595.

¹³⁸⁰ Ebenda.

¹³⁸¹ Ebenda, S. 597.

dem Deckmantel sittlicher Tendenzen liefern wollen"¹³⁸². Für MAYER vollzog sich die Entwicklung der Kinematographie in drei Stufen - "auf der Grundlage einer Verschlechterung des Programms"¹³⁸³. Anfangs habe man sich damit begnügt, gegebene Bewegungen festzuhalten; dann sei man daran gegangen, kleinere Szenen komischer Natur, meist Verfolgungsjagden, eigens für den Kinematographen zu stellen. "Die dritte Periode in der Entwicklung des Kinematographen wird durch das schrankenlose Überwuchern des Kinodramas gekennzeichnet."¹³⁸⁴ Vor allem die "Salon-Kinodramen" französischen Ursprungs erbosten MAYER, da waren ihm die "Wild-West-Dramen" schon lieber, "alles recht geschickt gestellt und niemals peinlich oder geschmacklos wirkend, weil stets ein von Natur aus gegebener Ort der Handlung vorhanden war"¹³⁸⁵. GOLDSTEIN schließlich befand: "die bis jetzt üblichen kraß realistischen Stücke, die von modernen Menschen in modernen Räumen gespielt werden, sind so unkünstlerisch wie möglich"¹³⁸⁶.

Damit stellt sich die Frage, was nach Ansicht der literarischen Intelligenz denn nun gefilmt werden solle, was sich am besten für das Kino eigne? Hier verwies man zunächst recht einhellig aufs Dokumentarische und Lehrhafte. Doch welche Inhalte stehen den "gestellten" Filmen am ehesten an? "Das Gebiet des Humoristischen wie des Tragischen kann am besten für die Filmdarstellung verwandt werden. Denn beides kann durch Situationen wirken, bei beidem sind Worte überflüssig, beides spricht durch Tatsächlichkeit" (DREECKEN)¹³⁸⁷; der komisch-phantastische Film (LIST)¹³⁸⁸; Andersens Märchen, "alles, alles, was märchenhaft phantastisch und unirdisch ist, läßt sich im Kino lebendig machen: der ganze Swift, der ganze Jules Verne, Cooper, E. A. Poe und die Lagerlöf!" (OLDEN)¹³⁸⁹; im Bereich der rein phantastischen Pantomime und der Phantasie lägen die Möglichkeiten des Kinos: Gespenster- und Geistererscheinungen, Märchen, Wunder (VOLLMOELLER)¹³⁹⁰. Für LAND 1910¹³⁹¹ wie für GOTH 1913¹³⁹² war der Kientopp nichts anderes als der Märchenerzähler aus dem Orient. Die Märchendichtung sei die spezifische Möglichkeit des Films, stimmte BAB zu und begründete dies mit formalen Besonderheiten, wie Aufhebung der Kausalgesetze, Überspringen räumlicher und zeitlicher Schranken, die ja auch das Wesen der Märchendichtung bildeten: "Nach der grotesken und humoristischen Seite hin ist diese Fähigkeit der Film Bühnen in vielen, prächtigen Stücken schon bewiesen, sie wird nach der lieblichen und rührenden Seite zu entfalten sein"¹³⁹³. LUKÁCS sah im Kino eine neue homogene und harmonische, einheitliche und abwechslungsreiche Welt, der in den Welten der Dichtkunst und des Lebens ungefähr das Märchen und der Traum entsprechen würden: "größte Lebendigkeit ohne eine innere dritte Dimension; suggestive Verknüpfung durch bloße Folge; strenge, naturgebundene Wirklichkeit und äußerste Phantastik; das Dekorativwerden des unpathetischen, des gewöhnlichen Lebens."¹³⁹⁴

Zur Analogie von Film und Traum griff außer LUKÁCS noch eine Reihe weiterer Autoren, doch nicht im Sinne der heutigen Filmtheorie, die die Filmrezeption auf der Grundlage der Freudschen Traumtheorie untersucht, sondern als Quelle formaler und inhaltlicher Innovationen in der Filmproduktion. Nur im Traum und im Kinematographen, schrieb POLGAR 1911, gebe es eine Wirklichkeit ohne Schlacken: "Für beide sind die Naturgesetze aufgehoben, die Schwerkraft erloschen, das Dasein ohne Bedingtheit."¹³⁹⁵ Für MAYER gab es so viele Berührungspunkte mit Traumerscheinungen, "daß das Traumgefühl als im Prinzip des Kinematographen liegend angenommen werden muß"¹³⁹⁶. FREKSA sah die "Traumgroteske" als besonderes Gebiet für den Film¹³⁹⁷; in jeder Art von "Traumspuk", so BAB, sei er dem The-

¹³⁸² Ebenda, S. 595.

¹³⁸³ Theodor Heinrich MAYER, *Lebende Photographien*, a.a.O., S. 55.

¹³⁸⁴ Ebenda, S. 56.

¹³⁸⁵ Ebenda.

¹³⁸⁶ Moritz GOLDSTEIN, *Kino-Dramaturgie*, a.a.O., S. 129.

¹³⁸⁷ Wilhelm DREECKEN, *Der Film von heute und morgen*, a.a.O., S. 77.

¹³⁸⁸ Josef LIST, *Das Kinodrama als Kunstform?*, a.a.O., S. 241.

¹³⁸⁹ Balder OLDEN, *Dramaturgie des Lichtspiels*, a.a.O.

¹³⁹⁰ Ein Kino-Urteil Vollmoellers, a.a.O., S. 34.

¹³⁹¹ Hans LAND, *Lichtspiele*, a.a.O., S. 963.

¹³⁹² Ernst GOTH, *Kinodramen und Kinomimen*, a.a.O., S. 3.

¹³⁹³ Julius BAB, *Die Kinematographen-Frage*, a.a.O., S. 314.

¹³⁹⁴ Georg von LUKÁCS, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*. In: *Frankfurter Zeitung*, a.a.O., S. 1.

¹³⁹⁵ Alfred POLGAR, *Das Drama im Kinematographen*, a.a.O., S. 47.

¹³⁹⁶ Theodor Heinrich MAYER, a.a.O., S. 54.

¹³⁹⁷ Friedrich FREKSA, *Der Film und der Dramatiker*, a.a.O.

ater überlegen¹³⁹⁸. "Die Traumhaftigkeit oder, wenn man es so nennen will, die Traummäßigkeit wird die Hauptforderung der künftigen Kinoästhetik sein. Die Logik der Handlung wird die Traumlogik sein. Als Stoff und Vorgänge werden solche bevorzugt werden müssen, welche ihrer Natur nach dem Traume verwandt sind." (SCHEU)¹³⁹⁹ Eine Filmvorstellung, erkannte FECHTER, habe weit mehr Ähnlichkeit mit dem Zustand des Träumens als etwa eine Theatervorstellung: "... das Verhältnis zur Zeit ist dasselbe, das sprunghaft Unlogische des Geschehens ebenfalls - und die Aufhebung aller Hemmungen der mangelhaften Kausalabfolge in der Realität ebenfalls."¹⁴⁰⁰ Der Film solle "Traummateriale" benutzen; er könne "Traumreize" aufs herrlichste analysieren, z.B. den wunderbaren Traum, wo das Laufen langsam immer fliegender werde. "Vielleicht bildet sich von hier aus sogar ein neuer Beruf heraus: der Filmträumer und Sigmund Freud muß seiner Psychoanalyse eine neue Rubrik hinzufügen."¹⁴⁰¹ Den ausführlichsten Beitrag über "Kinematograph und Traum" veröffentlichte SELIGMANN bereits im Oktober 1911 in der "Frankfurter Zeitung": "Wir meinen, daß der kinematographische Apparat die äußere Projektion gewisser seelischer Mächte darstellt, die im Innern des Individuums ihr Spiel treiben und in dem Abrollen der kinematographischen Bilder ihre prägnanteste Verkörperung finden."¹⁴⁰² Der kinematographische Apparat ahme das Traumleben des Individuums nach, bringe es zur lebendigen Darstellung. Sein Wesen, in der Tendenz das Traumleben vollständig zu ersetzen, basiere auf dem analytisch-synthetischen Prinzip, Bewegung zu zergliedern und wieder zusammenzusetzen. Indem die reproduzierende Phantasie die unbewegten bildlichen Eindrücke aus den verschiedenen Lebenslagen des Individuums durcheinanderwerfe, in immer neue Systeme von Kombinationen versetze, restituere sie verschiedene Phasen ihres vergangenen Lebens in derselben Weise wie der Kinematograph seine Bilder. Doch erst im Schlaf könne die kinematographische Funktion dieser Phantasie ihre ganze Macht ungehindert entfalten. Erst in der "Realität des Traumes" begännen die aufgescheuchten Bilder längst entschwundener Lebenssituationen ihr tolles und gespenstisches Treiben. "Die große Bedeutung, die das Leben des Traumes für die Kenntnis des menschlichen Charakters erlangen kann, liegt in dieser ungemein intensiven Verschärfung des Innenlebens der träumenden Person, wie auch in seiner Dramatisierung, durch die jede noch so leise, kaum vernehmbare Willensregung zu einer konkreten Figur verkörpert wird, die sich ganz wie eine lebendige Person gebärdet."¹⁴⁰³ Das vollständige Wiederaufleben der Vergangenheit, das so häufig im Leben des Traumes vorkomme, solche Verdichtung des Erinnerungsbildes eines verflossenen Geschehnisses zu einem konkreten, ein solches Verfahren sei auch der Kinematograph: "Dieser ist gleichsam die Nach-außen-Projizierung des Traumes, seine Materialisierung in einem äußeren Gegenstand. Er stellt den kühnen Versuch dar, unsere dichtende und träumende Phantasie durch einen künstlichen Mechanismus zu ersetzen."¹⁴⁰⁴ Was die Phantasie wirr und unzusammenhängend leiste - die Dramatisierung und Mobilmachung passiv aufgenommener Eindrücke, das Wiederbeleben der Vergangenheit, aber auch die Vorführung zukünftiger Geschehnisse -, das vollziehe der kinematographische Apparat in systematischer und wohlberechneter Weise. "In dieser bewußten und durch technische Hilfsmittel unterstützten Anwendung des Prinzips unserer reproduzierenden Phantasie liegt die Bedeutung und der Nutzen des Kino."¹⁴⁰⁵

¹³⁹⁸ Julius BAB, Theater und Kinematograph, a.a.O., S. 8.

¹³⁹⁹ Robert SCHEU, Das Kino der Kommenden, a.a.O.

¹⁴⁰⁰ Paul FECHTER, Kinotexte, a.a.O.

¹⁴⁰¹ Ebenda.

¹⁴⁰² R. SELIGMANN, Kinematograph und Traum. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 289, 18.10.1911, Erstes Morgenblatt, S. 1.

¹⁴⁰³ Ebenda.

¹⁴⁰⁴ Ebenda, S. 2.

¹⁴⁰⁵ Ebenda.

D. Ästhetische Theorien der Kinoreformer (1910-1915)

Es sei eingangs ausdrücklich darauf hingewiesen: Die noch ausstehende "Geschichte der Kinoreform-Bewegung" kann und will auch diese Arbeit nicht liefern. Das überstiege den thematischen Rahmen der ästhetischen Theorie bei weitem. Pädagogische und juristische Aspekte müssen hier fast gänzlich entfallen; ethisch-moralische Argumente sind nur von Interesse, wenn sie mit ästhetischen Fragestellungen verbunden wurden. Die jeweiligen praktisch-kinoreformerischen Aktivitäten der herausragenden Kinoreformtheoretiker werden jedoch im personalen und institutionellen Zusammenhang behandelt.

Die zweite, sehr viel aktivere Phase des publizistischen Kampfes der Kinoreform-Bewegung¹⁴⁰⁶ lässt sich mit den Erscheinungsjahren zweier Bücher begrenzen: Sie beginnt 1910 mit "Kirche und Kinematograph" von Walther CONRADT, der ersten deutschsprachigen Monographie über Kino, und endet in den ersten Kriegsjahren, 1915, mit Hermann HÄFKERs drittem Filmbuch "Der Kino und die Gebildeten". Fast alle Bücher, die bis 1915 zu ästhetischen, psychologischen, soziologischen und vor allem moralischen Fragen des Kinos geschrieben worden sind, entstammen dem Umfeld der Kinoreform-Bewegung. Darüber hinaus suchte man mit einer Vielzahl von Vortragsveranstaltungen und Zeitungskorrespondenzen, Flugschriften und Zeitschriftenbeiträgen die öffentliche Meinung gegen das Kommerzkino einzunehmen. An Organen waren unter anderem beteiligt: Kultur- und Literaturzeitschriften wie "Eckart", "Grenzboten", "Kunstwart" und "Volkskultur", klerikale Blätter wie "Die christliche Frau", "Die Hilfe", "Hochland" und "Soziale Kultur", Pädagozenzeitschriften wie "Allgemeine deutsche Lehrerzeitung", "Die Lehrerin", "Pädagogische Zeitung" und "Volksbildung", dazu sozialdemokratische und gewerkschaftliche Zeitschriften wie "Die Gleichheit", "Die Neue Zeit", "Pädagogische Reform" und "Der Zeitgeist", schließlich das Blatt des obersten Berliner Filmzensors BRUNNER, "Die Hochwacht", sowie die eigens gegründeten Kinoreform-Zeitschriften "Film und Lichtbild" und "Bild und Film".

Die letztgenannte Zeitschrift "Bild und Film", die in München-Gladbach (heute: Mönchengladbach) von 1912 bis 1915 herauskam, war eine Gründung der katholischen "Lichtbilderei GmbH". Die "Lichtbilderei" darf nicht nur als die "bedeutendste kirchliche Filmeinrichtung in der Frühzeit der Kinematographie"¹⁴⁰⁷ gelten, sondern auch als das "größte Lehrfilmverleihinstitut"¹⁴⁰⁸ vor dem Ersten Weltkrieg mit 1500 Filmtiteln (inkl. Spielfilmen) im Jahr 1914; sie betrieb ein eigenes Wanderkino und betätigte sich als kommerzieller Verleiher vor allem italienischer Kinodramen. "Die Lichtbilderei war in den Jahren 1912 bis 1915 der organisatorische Mittelpunkt der deutschen Kinoreformbewegung, ihr Filmbestand machte die Bestrebungen, Gemeindekinos und private Reformkinos ins Leben zu rufen, überhaupt erst sinnvoll; ihre Publikationen - neben "Bild und Film" die Buchreihe "Lichtbühnen-Bibliothek" und diverse Broschüren - gehörten zum allerwichtigsten, was im Verlauf der Kinoreform zu praktischen und theoretischen Fragen des Kinos publiziert wurde."¹⁴⁰⁹ Die theoretischen Bände der "Lichtbühnen-Bibliothek" (von RATH und HÄFKER) werden in den nachfolgenden Kapiteln eingehend behandelt. Die Zeitschrift "Bild und Film" war - vor allem mit ihren filmkritischen und filmtheoretischen Bestandteilen - bereits Gegenstand der Dissertation des Verfassers über die "Anfänge deutscher Filmkritik": "Zum Autorenkreis der Zeitschrift gehörten die meisten der theoretisch relevanten Kinoreformer. Die ... weitgehende kulturpolitische Offenheit der 'Lichtbilderei' bestätigte 'Bild und Film' durch den Abdruck einer Vielzahl von Beiträgen, die nicht unmittelbar aus der Kinoreform-Bewegung kamen, deren Autoren eher allgemein der literarischen Intelligenz oder gar der kommerziellen Kino-Fachpresse zuzuordnen waren."¹⁴¹⁰ Als Folge überwogen - vor allem in der regelmäßig betriebenen Filmkritik-Sparte die spielfilmfreundlichen Autoren; die im Blatt vertretenen filmtheoretischen Positionen kommen einem repräsentativen Querschnitt der frühen Filmtheorie gleich. Beides ist durchaus ungewöhnlich für eine Zeitschrift, die materiell und ideell mit dem "Volksverein für das katholische Deutschland" verbunden war.

¹⁴⁰⁶ Zur ersten Phase siehe hier, Kapitel II.B. Eine dritte Phase beginnt in den letzten Kriegsjahren und endet mit der Verabschiedung des Reichslichtspielgesetzes von 1920. Siehe dazu: Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920.

¹⁴⁰⁷ Heiner SCHMITT, Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945, Boppard a. Rh. 1979, S. 40.

¹⁴⁰⁸ Oskar KALBUS, Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht, Berlin 1922, S. 11.

¹⁴⁰⁹ Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986, S. 86.

¹⁴¹⁰ Ebenda, S. 93.

"Während die theoretische Auseinandersetzung mit dem Film auf katholischer Seite intensiv sowohl auf der Ebene der kirchlichen Hierarchie als auch von den katholischen Laienverbänden und Standesorganisationen geführt wurde, beschränkten sich die evangelischen Stellungnahmen auf Einzelstimmen, die jedoch zum Teil durch publizistische Veröffentlichungen nicht ohne Resonanz blieben."¹⁴¹¹ Die wichtigste dieser Einzelstimmen gehörte Pastor CONRADT, der 1910 mit seinem Buch "Kirche und Kinematograph - eine Frage"¹⁴¹² unter Beweis stellte, "daß er es an gründlichem Studium ... nicht hat fehlen lassen"¹⁴¹³, wie selbst "Kinematograph"-Redakteur PERLMANN zugestehen mußte. Sahen frühere Reformer noch in den Kinematographenbesitzern die Schuldigen, so wußte CONRADT: Wer bessern wolle, müsse Einfluß auf die Filmverleiher und Fabrikanten zu gewinnen suchen.¹⁴¹⁴

Den "Spielplan des Kinematographen" unterteilte CONRADT in elf Gruppen:

1. Naturaufnahmen, Landschaften, Städtebilder, Panoramen

2. Darbietungen aus Kunst, Gewerbe, Handel, Industrie und Luftschiffahrt

3. Märchen

4. Militärische Bilder

"Vorführungen aus diesen vier Gruppen, die an und für sich schon prächtige Programms ergeben würden, sind ganz unbedenklich und können vor jedem Auge gezeigt werden."¹⁴¹⁵

Bei den folgenden Nummern gäbe es da zunehmende Zweifel:

5. Komische Szenen

"Bei gewissen Films ist die Komik nichts anderes als Gemeinheit, manche Vorführungen sind grenzenlos albern, andere bestehn nur aus grinsenden Fratzen und Fußtritten."¹⁴¹⁶

6. Sport- und akrobatische Szenen

Auch hier fehle nicht der raffinierte Nervenkitzel; die durch die Kurven sausenden Automobile, die brutale Kraft der Ringkämpfer u.a.m.

7. Trickszenen

8. Tänze und "Ballets"

9. Historische und politische Ereignisse

würden "nachgebildet, soweit das in der Kraft des Dekorateurs und Schauspielers steht"¹⁴¹⁷; doch auch hier sei das Grausige, Sinnenkitzelnde, Nervenregende das Ausschlaggebende: die Schrecken der Bartholomäusnacht, die Folter der Inquisition usw.

10. Dramatische und realistische Szenen

"Fast jeder Augenblick von der Geburt bis zum Begräbnis wird naturgetreu geschildert; aus tiefster Tiefe geht es hinauf zum Glück oder von reichen Tafeln hinab in den Hungertod. Liebe und Haß, Habgier und Rachsucht, Eifersucht und Reue, Ehrgeiz und Delirium, Angst und Verblendung jagen diese Menschen in tollem Wirbel durcheinander, denn der Kinematograph braucht Bewegung. Alle Tiefen und Untiefen werden aufgewühlt, kein Schlagschatten ist so dunkel, daß der Regisseur ihn nicht noch besonders unterstreichen läßt."¹⁴¹⁸ CONRADT läßt als Beweis eine ganze Seite ausgewählter Filmtitel folgen und fährt dann fort: "Die tendenziösen Schattenrisse aus dem modernen Leben werden den bösesten Instinkten des Publikums angepaßt und verrohen auch die besseren Elemente zusehends. Die Effekte werden von Jahr zu Jahr raffinierter ausgeklügelt und stacheln immer stärker das Tier im Menschen auf"¹⁴¹⁹.

11. Religiöse und biblische Szenen

Beispielsweise "Passionsspielserien, die dem verdorbenen Geschmack des Publikums stark angepaßt sind."¹⁴²⁰

¹⁴¹¹ Heiner SCHMITT, Kirche und Film, a.a.O., S. 23.

¹⁴¹² Walther CONRADT, Kirche und Kinematograph - eine Frage, Berlin 1910, 72 Seiten. Siehe auch: derselbe, Ein Kinematographenprogramm. In: Die Reformation, Nr. 17, 1910, S. 283-284.

¹⁴¹³ Emil PERLMANN, Kirche und Kinematograph. In: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 174, 27.4.1910.

¹⁴¹⁴ Walther CONRADT, Kirche und Kinematograph, a.a.O., S. 8.

¹⁴¹⁵ Ebenda, S. 10.

¹⁴¹⁶ Ebenda, S. 11.

¹⁴¹⁷ Ebenda, S. 12.

¹⁴¹⁸ Ebenda, S. 13.

¹⁴¹⁹ Ebenda, S. 14.

¹⁴²⁰ Ebenda, S. 15.

Diese Vielseitigkeit des Kinematographenprogramms bedeute Anziehungskraft und Fluch zugleich. Das ganze Kinematographenwesen kranke überdies an dem "entsittlichenden Einfluß französischer Firmen"¹⁴²¹. Daß deren Filme auf dem Weltmarkt absetzbar sein müßten, sei die Ursache der Häufung von Verbrechen (in den Filmen) und der zahllosen Attentate auf Nerven und Sinne der Zuschauer. Ein Mittel dagegen sei die Zensur: CONRADT gab einen Überblick über die je verschiedene Stellung seitens der Bundesstaaten Preußen, Bayern, Württemberg und Sachsen.¹⁴²²

Über die Ästhetik stellt CONRADT die "Ethik des Kinematographen": "Die herkömmliche Darstellung genügt den wachsenden ästhetischen Ansprüchen nicht mehr, eine neue Form, der Kunstfilm, wird geschaffen: Literaten schreiben Stücke, Zeichner und Dekorateure entwerfen Szenerien, erste Schauspieler mimen die Solisten, die Reklame wächst ins Ungeheuerliche."¹⁴²³ Der Kinematograph wolle nicht mehr nur Unterhaltungsmittel sein, das Streben der Regisseure gehe dahin, ihn zu einem Spiegelbild des täglichen Lebens zu machen. "Tatsächlich wird hier aber nicht das Leben schlechthin dargestellt, sondern nur seine trüben, stinkenden Wasser."¹⁴²⁴ Der Mensch des Kinematographen schere sich nicht um Familie, Staat, Kirche; man habe es hier mit religionsloser Ethik zu tun; Ansätze für eine Sozialethik seien kaum zu entdecken; die Individualethik gehorche dem Satz: Erlaubt ist, was gefällt! "Statt Sittlichkeit finden wir Sinnlichkeit. Das ist nicht mehr bloß moralische Unterernährung weiter Volkskreise, das ist Vergiftung der tiefen Quellen unserer Volkskraft."¹⁴²⁵

CONRADTs Maß für die Ethik des Kinematographen sind die Zehn Gebote. Seine Überprüfung der Verstöße gegen den Dekalog ('die zweite Tafel') faßte er in einer Art Statistik zusammen, die in den folgenden Jahren in den Publikationen der Kinoreformer ständig zitiert wurde (und in filmgeschichtlichen Texten bis heute zitiert wird): Er fand "in 250 Stücken: 97 Morde, 51 Ehebrüche, 19 Verführungen, 22 Entführungen, 45 Selbstmorde ... und 176 Diebe, 25 Dirnen, 35 Trunkenbolde, ein Heer von Schutzleuten, Detektivs und Gerichtsvollziehern"¹⁴²⁶. Daraus folgte für CONRADT, daß der Kinematograph sittlich nicht indifferent, sondern ein "Feind der Sittlichkeit" sei, daß er nicht Spiegelbild des modernen Lebens, sondern nur seiner Auswüchse, des Außergewöhnlichen, Aufregenden, Sensationellen sei. Seine Ethik sei nicht die des deutschen Volkes: "Um wenige reich zu machen, wird unser deutsches Volk vergiftet."¹⁴²⁷ Am stärksten wirke der Kinematograph auf die Kinder, die zudem zu seinem Stammpublikum gehörten, "... er erregt und überreizt ihre Phantasie, sie verwechseln seine Wirklichkeit mit Sittlichkeit, Tatsächliches mit Erlaubtem, ihre mühsam gefestigten Grundbegriffe von Gut und Böse werden verwirrt."¹⁴²⁸ Der Kinematograph sei jedoch nicht bloß Verführer, er könne auch Erzieher sein, könne im Schulunterricht in verschiedensten Fächern Verwendung finden. "Daß auch der Staat den Kinematographen als Erzieher in seinen Dienst mehr und mehr stellen wird, ist gewiß."¹⁴²⁹ Die Jugend werde durch Bilder der kaiserlichen Familie zur Königstreue erzogen; das Treiben in der Kaserne und an Bord werde dem Heer und der Marine manches Jungenherz gewinnen.

Mit der christlichen Kirche und ihrer Wahrheit, fuhr CONRADT fort, habe sich der Kinematograph bisher nicht ernstlich beschäftigt. Aber die Kirche habe sich auch nicht ernsthaft um den Kinematographen gekümmert. Es sei allerhöchste Zeit, den Kinematographen für die Kirche zu gewinnen: "Das Ziel der

¹⁴²¹ Ebenda, S. 16.

¹⁴²² Ebenda, S. 17-25.

¹⁴²³ Ebenda, S. 27.

¹⁴²⁴ Ebenda.

¹⁴²⁵ Ebenda, S. 28.

¹⁴²⁶ Ebenda, S. 32.

CONRADTs 'Statistik' übernahmen beispielsweise der Journalist Curt RIESS (Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films, 1. Band, Wien München 1977, S. 14) und der Historiker Jerzy TOEPLITZ (Geschichte des Films, Band 1: 1895-1928, Berlin (DDR) 1972, S. 110).

Dem Beispiel CONRADTs folgte etwa 50 Jahre später Heribert Heinrichs vom Audiovisuellen Zentrum der PH Hildesheim: Er zählte im Laufe einer Woche 416 Gewaltverbrechen im ARD- und ZDF-Programm und folgerte daraus, daß "totale Verwirrung und rücksichtslose Gewaltanwendung nicht ausbleiben können". Zit. nach: Dieter E. ZIMMER, Im Zielfernrohr der Kameras. In: Joachim PAECH (Hrsg.), Schülerfernsehen, Stuttgart 1977, S. 200. Zu der Kontinuität von CONRADT zu Heinrichs siehe auch: Helmut KOMMER, Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin 1979, S. 24-26, 141-147.

¹⁴²⁷ Walther CONRADT, Kirche und Kinematograph, a.a.O., S. 33.

¹⁴²⁸ Ebenda, S. 39.

¹⁴²⁹ Ebenda, S. 42.

Kirche ist die Christianisierung des Kinematographen."¹⁴³⁰ Dreierlei tue besonders not: "1. Ausdehnung der Kinematographenzensur auf ganz Deutschland. 2. Entfernung der Kinder unter 14 Jahren aus den allgemeinen Vorstellungen. 3. Schöpfung und Verbreitung solcher Films, die den Ertrag kirchlicher Arbeit darstellen und sichern."¹⁴³¹ Konsequenterweise verwies CONRADT in der Frage, "Was sollen wir darstellen?"¹⁴³², auf die Arbeit der Inneren und Äußeren Mission, die tausendmal interessanter sei als erkünstelte Dramen. Im abschließenden Kapitel "Neue Wege" skizzierte er, wie evangelische Filmarbeit konkret auszusehen habe, welche organisatorischen Voraussetzungen geschaffen werden müßten. "Die von Conradt entwickelten Vorstellungen wurden für die praktische evangelische Filmarbeit in Deutschland richtungweisend. Dies gilt jedoch erst für die Zeit nach 1922, da eigene evangelische Filmaktivitäten in der Frühzeit der Kinematographie über bescheidene Ansätze nicht hinaus kamen."¹⁴³³

Anders als in seiner Kirche, fand CONRADTs Schrift in der Filmfachpresse Resonanz¹⁴³⁴ und "unter den pädagogischen Kinogegnern einen breiten Anklang. Seine frühe Schrift wurde als eine historische Pionierleistung von hohem geschichtlichem Wert gewürdigt."¹⁴³⁵ Sie enthalte "äußerst wertvolles Material" schrieb NEYE 1910, zitierte CONRADTs 'Statistik' und schloß sich seinem Vorschlag einer reichseinheitlichen "Zentralprüfungsstelle" an.¹⁴³⁶ Der Paderborner Theologieprofessor LINNEBORN publizierte eine kommentierte Zusammenfassung der 'sehr lesenswerten Schrift'.¹⁴³⁷ Außer der "von rein kirchlichen Interessen ausgehenden, übrigens vortrefflichen Schrift" CONRADTs, so der Vorsitzende der "Deutsche Dichter Gedächtnis-Stiftung" Ernst SCHULTZE, sei bisher kein Buch über die Rolle des Kinematographen in unserer Kultur erschienen.¹⁴³⁸

SCHULTZE und HELLWIG, die Autoren der beiden folgenden filmtheoretischen Bücher, stehen für zwei Grundrichtungen der Kinoreform bis zum Weltkrieg. Volksbildner der eine, Jurist der andere, waren sie sich zwar in der Diagnose einig, nicht aber in der Therapie. Das zeigt schon der Titelvergleich der beiden im selben Jahr 1911 und im selben Verlag¹⁴³⁹ erschienenen Bände: SCHULTZE untersuchte den kulturpolitischen Aspekt des "Kinematographen als Bildungsmittel"¹⁴⁴⁰, wogegen HELLWIG, in Analogie zu "Schundliteratur"¹⁴⁴¹, den Begriff "Schundfilm"¹⁴⁴² prägte, dessen Wesen, Gefahren und Bekämpfung er darzustellen beabsichtigte. Im Gegensatz zu SCHULTZE, der die positiven Maßnahmen betone, lege er, HELLWIG, "vorerst" noch das Hauptgewicht auf die Repressivmaßregeln¹⁴⁴³. Im wesentlichen

¹⁴³⁰ Ebenda, S. 46.

¹⁴³¹ Ebenda, S. 47.

¹⁴³² Ebenda, S. 56.

¹⁴³³ Heiner SCHMITT, Kirche und Film, a.a.O., S. 32.

¹⁴³⁴ Siehe: Emil PERLMANN, Kirche und Kinematograph, a.a.O.; Der christliche Kinematograph. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1320, 9.7.1910, S. 10.

¹⁴³⁵ Helmut KOMMER, Früher Film und späte Folgen, a.a.O., S. 26.

¹⁴³⁶ Karl NEYE, Die Kinematographen-Theater. Eine Volksbildungsfrage. In: Eckart (Berlin), Nr. 11, August 1910, S. 722, 725.

¹⁴³⁷ Johannes LINNEBORN, Eine neue Gefahr für die gute Sitte und ihre Bekämpfung. In: Theologie und Glaube (Paderborn), 1910, S. 487-492.

¹⁴³⁸ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung, Halle a.d.S. 1911, S. 7.

¹⁴³⁹ Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, Halle a.d.S.; SCHULTZEs Buch erschien im März 1911 (Ernst SCHULTZE, Die Nutzbarmachung des Kinematographen für Bildungszwecke. In: Concordia (Berlin), Nr. 3, 1.2.1911, S. 50).

¹⁴⁴⁰ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel, a.a.O.

Im Kapitel "Die Veredelung des Kinematographen" seines Buches "Kulturfragen der Gegenwart" (Berlin Stuttgart Leipzig 1913, S. 109-132) gibt SCHULTZE eine Zusammenfassung seiner wertenden Positionen, ohne jedoch inhaltlich über den "Kinematograph als Bildungsmittel" hinauszugehen.

¹⁴⁴¹ Als "Schundliteratur" bezeichneten ihre Gegner vor allem die kurz nach der Jahrhundertwende aus Amerika gekommene Welle von Heftchenromanen, wie "Nick Carter", "Buffalo Bill" usw. Darüber hinaus bedachte man auch Autoren von Abenteuerromanen, wie Karl May, mit diesem Verdikt. (Siehe: Karl BRUNNER, Der Kampf gegen Schund und Schmutz in der Literatur. In: Volksbildungsfragen der Gegenwart, Berlin 1913, S. 119-133; kritisch dazu: Karl Hans STROBL, Der Kampf gegen die Schundliteratur. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 13, 1.4.1912, Spalten 883-892).

¹⁴⁴² Es finden sich schon vor HELLWIG ähnliche Wortschöpfungen, so beispielsweise: Die Kinematographenbilder entwickelten sich zu "einer Art sichtbarer Kolportage-Schundromane" (AVENARIUS 1907, siehe hier, S. 25); der Kinematograph nehme zum Teil seine Stoffe "aus Schundheften" (Karl NEYE, Die Kinematographen-Theater, a.a.O., S. 722); in den meisten Kinos gebe der "dramatische Schundfilm" den Ton an (Gustav MELCHER, Die Wege der deutschen Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 150, 10.11.1909). Doch wurde erst nach HELLWIGs Buch der Begriff fester Bestandteil des Reformer-Vokabulars.

¹⁴⁴³ Albert HELLWIG, Schundfilme. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung, Halle a.d.S. 1911, S. 5.

Siehe auch: derselbe, Die Schundfilme, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung. In: Zentralblatt für Volksbildungswesen (Stuttgart), Nr. 9, 30.10.1911, S. 129-136.

folgten SCHULTZE und HELLWIG bei der Untergliederung ihrer Bücher dem CONRADT'schen Vorbild, übertreffen dieses jedoch an Materialfülle (die gleichbedeutenden Stichworte zusammengefaßt):

- Entwicklung, Bedeutung, Verbreitung des Kinematographen;
- Spielplan / Arten und Kritik der Films / Was der Kinematograph darstellt;
- Publikum / Wirkungen / Anziehungskraft;
- Zensur / Reformen und Gegenmittel / Schutz der Kinderwelt;
- Neues Programm / Was der Kinematograph darstellen könnte / Kinematograph als Erzieher;
- Konkrete Vorschläge (z.B. Vereinsgründungen).

Dieses Schema findet sich nicht zuletzt deshalb auch in vielen Reformeraufsätzen anderer Autoren, weil diese auf den Büchern von CONRADT, SCHULTZE und HELLWIG basierten.

Über die große kulturelle Bedeutung der Kinematographie waren sich SCHULTZE und HELLWIG einig. Beide sahen sich nicht als Feind des Kinematographen, sondern nur der durch "kapitalistische Interessen" verursachten Auswüchse; wollten sie doch vielmehr "dieses wundervolle Erzeugnis der Technik, das die Fähigkeit in sich trägt, ein Volksbildungsmittel allerersten Ranges zu bilden, in möglichst weitgehendem Maße für unsere Kultur zurückzugewinnen"¹⁴⁴⁴ helfen. Das ist, in der Version von SCHULTZE, sozusagen die klassische Formulierung des Bekenntnisses, mit dem jeder Kinoreformer seinen Aufsatz oder Vortrag begann. Mit Fug und Recht könne man den Kinematographen als achte Großmacht bezeichnen (HELLWIG); man müsse annehmen, daß täglich mehrere Millionen Menschen in Deutschland ein Kinematographentheater besuchten (SCHULTZE). Beide brachten Kinotheaterstatistiken: HELLWIG bezog sich dabei auf WERTHs juristische Dissertation von 1910, der ersten zum Kino überhaupt.¹⁴⁴⁵ SCHULTZE wandte sich an das Berliner Kgl. Polizeipräsidium: "Im Ortspolizeibezirk Berlin bestanden im Dezember 1910 165 Kinematographentheater, in den Berliner Vororten dürften etwa weitere 100 vorhanden sein."¹⁴⁴⁶ Während HELLWIG seine Angaben über die Verbreitung des Kinematographen auf Deutschland beschränkte, gab SCHULTZE einen Vergleich mit den wichtigen Filmländern Frankreich (besonders den "films d'art"), Nordamerika und England (samt Kolonien), aber auch mit Rußland, Finnland, Türkei, Japan und Siam.¹⁴⁴⁷ Mit Bedauern konstatierte er das "Zurückbleiben Deutschlands" in der Filmproduktion und forderte "unsere Filmfabrikation" auf, sich zu größerem Umfang zu entwickeln und "die mannigfachen bewundernswerten Einrichtungen und Schöpfungen Deutschlands entsprechend zur Darstellung zu bringen"¹⁴⁴⁸. HELLWIG hob die volkswirtschaftliche Bedeutung des Kinogewerbes, das "wohl einer der rentabelsten Industriezweige ist"¹⁴⁴⁹, hervor: "Daß im Kinematographengewerbe sich gewaltige Kapitalien verkörpern, daß die geistige und körperliche Arbeitskraft vieler Tausende durch den Kinematographen direkt und indirekt Beschäftigung findet, darf man nie aus den Augen verlieren, wenn man danach strebt, die Auswüchse zu beseitigen"¹⁴⁵⁰; es zeuge von unklarem Blick für die Entwicklungsmöglichkeiten des Kinematographen, wenn man ihn am liebsten mit Stumpf und Stiel ausrotten, ihn durch Lustbarkeitssteuern erdrosseln, ihm durch überscharfe gesetzliche Maßnahmen Licht und Luft nehmen wolle. Zum Beleg der Bedeutung des Kinematographen für das Geistesleben zitierte HELLWIG den Rektor und Wanderredner LEMKE: "Die Papierrolle ist das Buch der menschlichen Gedanken, die Wachrolle das Buch der menschlichen Gefühle, die Zelluloidrolle das Buch des menschlichen Wollens, und der Kinematograph ist gleichsam der Leseapparat, der uns dieses Buch des menschlichen Wollens erschließt."¹⁴⁵¹

¹⁴⁴⁴ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 8.

¹⁴⁴⁵ Siehe: Hans WERTH, Öffentliches Kinematographen-Recht, Hannover (Diss. Erlangen) 1910, S. 1-2, 60-61.

¹⁴⁴⁶ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 33.

¹⁴⁴⁷ Ebenda, S. 20-32.

Dieser Abschnitt erschien auch als gekürzter Nachdruck: Ernst SCHULTZE, Die Verbreitung des Kinematographen. In: Zeitschrift für Sozialwissenschaft (Leipzig), Nr. 8/9, 1911, S. 605-609.

¹⁴⁴⁸ Ebenda, S. 37.

¹⁴⁴⁹ Albert HELLWIG, Schundfilms, a.a.O., S. 12.

¹⁴⁵⁰ Ebenda, S. 13.

¹⁴⁵¹ Ebenda, S. 10.

Siehe: Hermann LEMKE, Der Kinematograph und seine Stellung in der Welt. In: Kino-Praktikus 1908. Handbuch für Vereine, Wander-Redner, Fabrikations-Institute, Operateure und Etablissements, hrsg. v. d. Zeitschrift "Der Kinematograph", Düsseldorf 1908, S. 43. - LEMKE war auch "Bearbeiter" dieses ersten Kino-Praktikus', was in der Literatur häufig zu dem Mißverständnis führte, das Handbuch zu LEMKEs eigenen Publikationen zu zählen. Der dritte Kino-Praktikus von 1910 ("Handbuch für die gesamte Projektionskunst") enthält zwar ebenfalls einige Textbeiträge von LEMKE, nennt jedoch keinen Bearbeiter mehr.

Der Spielplan des Kinematographen "ist ein buntes Gemisch von Süßem und Saurem, Rohem und Zartem, Plattem und Lehrreichem, Schlechtem und Gutem."¹⁴⁵² In seiner Darstellung und Kritik der kinematographischen Produkte wählte SCHULTZE den deskriptiven Weg von CONRADT. HELLWIG dagegen bemühte sich bereits um eine wertende Systematik. SCHULTZE unterschied und beschrieb detailliert die Genres: humoristische Szenen, religiöse Filme, dramatische und realistische Filme, historische Stoffe, Trickfilme, Sportszenen und militärische Szenen, aktuelle Szenen und Festzüge, Naturaufnahmen.¹⁴⁵³ Die Bewertungen der einzelnen Genres differieren ebenfalls kaum von denen CONRADTs. SCHULTZE über die französischen und amerikanischen "dramatischen und realistischen Films": "Das Hauptprinzip für ihre Auswahl und Herstellung scheint das der größtmöglichen Aufregung zu sein"¹⁴⁵⁴. Bei den "Naturaufnahmen" dagegen "haben wir es ganz offenbar mit dem wertvollsten Teil der kinematographischen Vorführungen der Gegenwart zu tun."¹⁴⁵⁵ Hier sei Interessantes und Wahres zugleich zu sehen, werde das Leben gezeigt, wie es wirklich sei, und nicht in absichtlicher Verzerrung. "Kurzum: wir sehen komplizierte Handlungen sich vor unseren Augen abrollen, Bewegungsvorgänge, an denen nicht eine kleine Gruppe von Personen, sondern eine große Schar von Menschen beteiligt ist. Die Szenerie wechselt fast beständig. Schon infolge dieser Umstände stellen die Naturaufnahmen wohl die interessantesten kinematographischen Vorführungen überhaupt dar."¹⁴⁵⁶

HELLWIG urteilte über die einzelnen Filmgenres nicht anders als SCHULTZE, ging aber insofern über diesen hinaus, als er diese Urteile gleich in seine Systematik einbrachte. HELLWIG dichotomisierte zunächst in:¹⁴⁵⁷

unterhaltende Filme

- komische Filme
- dramatische Filme
(darunter Klassikernachbildungen)
- aktuelle Filme
- weitere Abarten
(Märchen, Sportszenen, Trickszenen,
Balletts, religiöse Szenen usw.)

belehrende Filme

- geographische, volkskundliche und völkerkundliche Filme
- naturwissenschaftliche Filme
- technische Filme

Jedoch seien "weder alle unterhaltenden Films zur Unterhaltung, noch auch alle belehrenden zur Belehrung geeignet"¹⁴⁵⁸, vielfach seien sie vielmehr vom ästhetischen Gesichtspunkt aus zu verwerfen oder erweckten gar "vom ethischen Gesichtspunkt aus nicht billigenwerte Leidenschaften und Gefühle"¹⁴⁵⁹, wirkten verrohend und entsittlichend. HELLWIG legte die "ethische Sonde" an und kam abermals zu zwei Kategorien:¹⁴⁶⁰

gute Filme

- wirklich belehrende Filme
- wirklich unterhaltende Filme

Schundfilme

- geschmacklose Schundfilme
- sexuelle Schundfilme
(= Schmutzfilme)
- kriminelle Schundfilme

Zwar seien die belehrenden Filme durchweg als gute Filme zu betrachten, doch könnten selbst wissenschaftliche Filme, die einem Laienpublikum oder gar Jugendlichen vorgeführt würden (bsp. chirurgische Operationen), als Schundfilme erscheinen. "Was wir hieraus lernen können, das ist, daß der Begriff des

¹⁴⁵² Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 38.

¹⁴⁵³ Ebenda, S. 38-74.

¹⁴⁵⁴ Ebenda, S. 45.

¹⁴⁵⁵ Ebenda, S. 56.

¹⁴⁵⁶ Ebenda, S. 58.

¹⁴⁵⁷ Albert HELLWIG, Schundfilms, a.a.O., S. 15-39.

¹⁴⁵⁸ Ebenda, S. 20.

¹⁴⁵⁹ Ebenda.

¹⁴⁶⁰ Ebenda, S. 21.

Schundfilms keinen ein für allemal feststehenden, sich immer gleichbleibenden Inhalt hat, daß es sich vielmehr um einen relativen Begriff handelt."¹⁴⁶¹ Filme, die ohne Schaden Erwachsenen gezeigt werden könnten, würden vielleicht auf Kinder einen ungünstigen Einfluß ausüben; andere Filme wären dagegen an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gefährlich, "so beispielsweise Streikbilder, wenn gerade ein Streik die Gemüter erregt oder Films, welche in Grenzbezirken zu politischen Demonstrationen Anlaß geben können"¹⁴⁶². Solche Filme könne man daher als "relative Schundfilms" bezeichnen, im Unterschied zu den "absoluten Schundfilms" und den "absolut guten Films".

Die meisten Filmdramen könne man nur geschmacklose Schundfilme nennen. Die sexuellen Schundfilme bestünden weniger aus groben Unsittlichkeiten als vielmehr aus Pikanterien mancherlei Art, gegen die auch der Zensor machtlos sei.¹⁴⁶³ Die letzte, "gefährlichste" Gruppe der Schundfilme, die kriminellen Schundfilme, habe Verbrechen zum Gegenstand; durch die Lebendigkeit, mit der sie das Verbrechen darstelle, sei die Abschwächung des Abscheus vor dem Verbrechen bei der Jugend unvermeidlich. Die letzte Ursache der kriminellen Schundfilme bilde der "schlechte Geschmack des Publikums"¹⁴⁶⁴. - CONRADTs 'Statistik' über die Zahl von Verbrechen in 250 Filmen fehlte weder bei HELLWIG¹⁴⁶⁵ noch bei SCHULTZE¹⁴⁶⁶.

Das wichtigste Anliegen der Vorkriegs-Kinoreform war, "die Kinderwelt vor den Auswüchsen der Kinotheater zu schützen"¹⁴⁶⁷. Wie die Motten ins Licht, flatterten die Kinder den Lichtbildtheatern zu, wußte SCHULTZE: Wer die Seele des Kindes kenne, würde sich darüber nicht wundern. Als Ursachen der starken Anziehungskraft des Kinematographen zählte er auf: die große Anschaulichkeit; den mühelosen Szenenwechsel; die kinematographische Berichterstattung und die historischen und erdichteten Stoffe; die großen Gefühlswirkungen, die für die beträchtliche Zahl sentimentaler Stoffe verantwortlich seien; die Vielseitigkeit des Programms, in dem sechs bis acht verschiedene Darstellungen hintereinander gebracht würden; schließlich die Tatsache, daß "seine Vorführungen ... sehr viel billiger als die anderer Theater" seien.¹⁴⁶⁸ Allein schon die große Billigkeit Sorge dafür - ganz abgesehen von der kapitalistischen Konkurrenz¹⁴⁶⁹ -, daß sich die Höhe der gebotenen Vorführungen auf die unterste Durchschnittsbildung der Besuchermengen einstelle. "Ist es doch ein bekanntes Gesetz der Massenpsychologie, daß die seelische Haltung einer Menschenmenge um so tiefer einzuschätzen ist, je größer die Masse ist."¹⁴⁷⁰

HELLWIGs Darstellung der "Wirkungen der Schundfilms" läuft faktisch auf ein Sammelsurium abstrusester Reformer-Vorurteile hinaus, die keiner empirischen Überprüfung standhalten. Als 'Beweise' brachte er nur Filmbeschreibungen, Zitate von anderen Reformern und für bare Münze genommene Aussagen von Kindern und Jugendlichen. Es störte ihn nicht einmal, daß seine Belege für die Behauptung, Schundfilme schafften eine günstige Disposition für verbrecherische Betätigung, eingestandenermaßen einer Kritik nicht standhielten: "Selbst wenn wir kein einziges Beispiel für diesen Zusammenhang konstatieren könnten, würde diese Tatsache, welche auf zwingenden psychologischen Erwägungen beruht, nichtsdestoweniger bestehen bleiben."¹⁴⁷¹ Welches waren nun diese "zwingenden psychologischen Überlegungen"? Als "erste und allgemeinste schädliche Wirkung der Schundfilms" führte HELLWIG eine "Trübung des Wirklichkeitssinnes", eine Erweckung phantastischer Vorstellungen¹⁴⁷² bei Jugendlichen

¹⁴⁶¹ Ebenda, S. 24.

¹⁴⁶² Ebenda, S. 24-25.

¹⁴⁶³ Ebenda, S. 30.

SCHULTZE war der Ansicht, die Vorführung von Mädchenhändler-Geschichten, wie die Weißer Sklav, werde "zu erotischen Seitensprüngen veranlassen" (a.a.O., S. 70). - Dem heutigen Betrachter erscheint solche Einschätzung absurd, besteht der Film doch nur aus einer wilden Verfolgungsjagd mit Schiff, Pferdewagen und Automobil.

¹⁴⁶⁴ Albert HELLWIG, Schundfilms, a.a.O., S. 33.

¹⁴⁶⁵ Ebenda, S. 37-38.

¹⁴⁶⁶ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 72.

¹⁴⁶⁷ Ebenda, S. 114.

¹⁴⁶⁸ Ebenda, S. 9-16.

¹⁴⁶⁹ "... wenn im Kinematographenwesen der wilde Wettbewerb die einzige ausschlaggebende Rolle spielt ... wird eben jeder Besitzer eines Lichtbildtheaters nur darauf bedacht sein, möglichst viele Zuschauer herbeizuziehen - und das läßt sich am sichersten erzielen, wenn man die grausigsten Vorstellungen bietet." Ebenda, S. 74.

¹⁴⁷⁰ Ebenda, S. 136.

¹⁴⁷¹ Albert HELLWIG, Schundfilms, a.a.O., S. 68.

¹⁴⁷² Ebenda, S. 41.

und dazu disponierten Erwachsenen an, "eine sozialgefährliche Überreizung der Phantasie"¹⁴⁷³, die Kinder unfähig mache, den Tatsachen des Lebens mit der ihnen in der Regel eigenen Unbefangenheit entgegenzutreten. Dies sei die Grundlage für eine Reihe weiterer körperlicher und besonders seelischer "sekundärer" Wirkungen, wie Nervenüberreizung, schädliche körperliche Einwirkungen, Verrohung der Knaben, sittliche Laxheit der Mädchen, Anreiz zu Verbrechen. Gegen die Annahme kausaler Beziehungen zwischen Schundfilmen und Verbrechen Jugendlicher könne nicht eingewandt werden, daß im Kinetographen der Verbrecher ja meistens seine Strafe erhalte, also schließlich nicht das Unrecht triumphiere, sondern das Recht. Denn die kriminelle Suggestion wirke "nicht auf den Verstand, sondern auf das Gefühl"¹⁴⁷⁴; wie ein Heros erscheine den halbwüchsigen Burschen der Verbrecher, der ja erst am Ende des Stückes, nachdem ihn der Zuschauer bewundert und Interesse an ihm gefunden habe, seine Strafe finde. "Wenn dann am Schluß die Sühne kommt, hat der Zuschauer schon nicht mehr die erforderliche Objektivität, um dieses Faktum voll auf sich wirken zu lassen, da sich in ihm schon ein bestimmter Wunsch festgesetzt hat."¹⁴⁷⁵

SCHULTZE verurteilte gleichfalls die Praxis "findiger Filmfabrikanten", die Zensur zu umgehen, indem sie dem in aller Ausführlichkeit und Scheußlichkeit vorgeführten Verbrechen "zum Schluß ein Anhängselchen, das die Reue des Verbrechers darstellt", folgen lassen würden: "Dadurch soll das Ganze einen moralischen Anstrich erhalten, der für den unbefangenen Beobachter allerdings etwas Widerliches hat, der aber die Begriffsverwirrung der großen Menge noch steigern kann."¹⁴⁷⁶ HELLWIG entlastete dagegen die Filmfabrikanten, diese seien nicht die eigentlich Schuldigen, sie richteten sich nach dem Geschmack des Publikums.¹⁴⁷⁷ Das einfachste Mittel der Schundfilmbekämpfung sei, das ganze Volk auf ein derartiges geistiges Niveau zu heben, daß es von selbst die Schundfilme ablehnen würde; die Industrie hätte dann nichts eiligeres zu tun, als sich auf die Fabrikation und Vorführung einwandfreier Filme zu werfen. Diese allgemeine Verbesserung des moralischen und ästhetischen Niveaus würde aber Jahrzehnte oder Jahrhunderte dauern; darauf könne man nicht warten.¹⁴⁷⁸

Was haben HELLWIG und SCHULTZE als Gegenmittel gegen die bzw. als Alternative zu den "Schundfilms" anzubieten?

HELLWIG gestand zwar zu, daß "in den letzten Jahren wohl überall, wenigstens dort, wo eine strenge polizeiliche Kontrolle ausgeübt wird, gar vieles besser geworden ist"¹⁴⁷⁹ - was er der "Aufklärung" durch die Reformbewegung zuschrieb. Dennoch nahm die Darstellung der Gegenmittel bei ihm breiten Raum ein. Der Systematiker HELLWIG dichotomisierte auch diese:¹⁴⁸⁰

gütliche Mittel

- Einwirkung auf Fabrikanten und Unternehmer durch Presse und Lehrerschaft
- Unterstützung guter Filme durch Vereine
- staatliche Unterstützung von Filmfabriken oder gar Errichtung eigener Fabriken

Zwangsmittel

- Strafgesetz (nur gegen sexuelle Schundfilme möglich - §§ 184, 184a)
- Zensur
- Beschränkungen des Kinderbesuchs (Altersgrenze etc.)
- Anordnungen und Verbote durch die Schule

HELLWIG war nicht der erste, der diese These aufstellte. Er selbst zitierte einen Vortrag von DRANGE aus dem Jahr 1907 (E. DRANGE, Schuljugend und Kinetographen. In: Pädagogische Zeitung, 1907, S. 737-738) und einige Bücher über Schundliteratur. NEYE schrieb 1910, der Kinetograph biete ein Weltbild, wie es in Wirklichkeit nicht bestehe. (Karl NEYE, Die Kinetographen-Theater, a.a.O., S. 722).

¹⁴⁷³ Albert HELLWIG, Schundfilme, a.a.O., S. 43.

Zur Funktion der Phantasieunterdrückung durch die Kinoreformer siehe: Helmut KOMMER, Früher Film und späte Folgen, a.a.O., S. 69-74.

¹⁴⁷⁴ Albert HELLWIG, Schundfilme, a.a.O., S. 75.

¹⁴⁷⁵ Ebenda, S. 75-76.

¹⁴⁷⁶ Ernst SCHULTZE, Der Kinetograph ..., a.a.O., S. 94.

¹⁴⁷⁷ Albert HELLWIG, Schundfilme, a.a.O., S. 87.

¹⁴⁷⁸ Ebenda, S. 92.

¹⁴⁷⁹ Ebenda, S. 80.

¹⁴⁸⁰ Ebenda, S. 88-91.

Sämtliche Gegenmittel seien zwar mehr oder minder brauchbar, jedoch gebe es "kein besseres Mittel gegen die Schundfilme ... als eine durchgreifende Zensur, ... alle anderen gütlichen Mittel (sind) im Vergleich dazu nur von geringer praktischer Bedeutung"¹⁴⁸¹. HELLWIG schlug in diesem Zusammenhang ein Reichsgesetz vor, das die bisherigen Polizeiverordnungen einzelner Länder, Regionen, Städte ablösen solle, wobei die Zensurvorgabe vom Kinematographentheater auf den Fabrikanten verlagert werden müsse und deshalb zweckmäßigerweise in Berlin zu zentralisieren sei.¹⁴⁸² In allen genannten Punkten ist HELLWIGs Vorschlag im Reichszensurgesetz von 1920 realisiert worden.¹⁴⁸³

SCHULTZE sah die Zensur offenbar gleichfalls als unumgänglich an. Als Volksbildner waren ihm jedoch die positiven, die konstruktiven Maßnahmen näher, denn die Zensur könne nur die schlechtesten Vorführungen abfangen: "Daneben müßte energisch dafür gesorgt werden, daß einwandfreie, bildende Stoffe zu größerem Rechte kommen als bisher."¹⁴⁸⁴ Beispiele dafür, "Was der Kinematograph darstellen könnte"¹⁴⁸⁵, bezog SCHULTZE vor allem auf dessen Verwendung in Schul- und Hochschulunterricht, im Dienst der Volkshygiene und auf gemeinnützigem Gebiet. Im Bereich des Spielfilms fand er "unter dem vielen sentimentalen Zeug" nur die "Kinderdramen" lobenswert: Gute dramatische Filme, in denen Kinder auftraten oder gar die Hauptrolle spielten, ließen sich weit leichter erzielen als gute Theatervorstellungen mit Kindern; hier käme dem Kinematograph eine wahrhafte Kulturaufgabe, ein Verdienst um die Entwicklung der Menschlichkeit zu, im 'Jahrhundert des Kindes' "das Seelenleben des Kindes, seine kleinen Schmerzen und Freuden darzustellen, die doch für das Kind mindestens dieselbe Bedeutung haben wie unsere eigenen Gemütsbewegungen für uns Erwachsene"¹⁴⁸⁶.

An anderer Stelle führte SCHULTZE aus, es ließen sich genug dramatische Filme herstellen, die keinen Verbrecher oder Detektiv zum Helden hätten und doch das natürliche Verlangen der Jugend nach Heldenverehrung vollauf befriedigten: "Die Jugend soll Helden sehen, ihre Augen sollen in heller Begeisterung leuchten, ihre Herzen vor wonniger Aufregung schlagen. Aber wir wollen unseren Kindern wirkliche Helden zeigen und wollen nicht dulden, daß sie ihre Bewunderung an bedenkliche oder anrüchige Gestalten verschwenden, von denen wir den Eindruck haben, daß sie soeben einem Schundliteraturheft entsprungen sind."¹⁴⁸⁷ Welches waren wohl die 'wirklichen Helden' die SCHULTZE im Sinn hatte? "Wie würde aber einem jeden, der im deutsche Heere gedient hat, das Herz schlagen, wenn er etwa den militärischen Lebenslauf eines Gestellungspflichtigen vom Rekruten bis zum Reservemann im Kinematographen nochmals durchleben könnte!"¹⁴⁸⁸

Wie LEMKE, HÄFKER und MELCHER vor ihm, beließ es SCHULTZE nicht bei bloßer Kritik, sondern legte einen Programmentwurf einer weiteren Reformvereinigung, der gemeinnützigen "Deutschen Gesellschaft für Lebensbilder" vor.¹⁴⁸⁹ Vorbild war die 1901 in Hamburg ins Leben gerufene "Deutsche Dichter Gedächtnis-Stiftung", in deren Vorstand SCHULTZE (und in dessen Verwaltungsrat AVENARIUS) saß und deren Zweck dem Bemühen galt, "hervorragenden Dichtern durch Verbreitung ihrer Werke ein Denkmal im Herzen des deutschen Volkes zu setzen"¹⁴⁹⁰. Der Aufgabenkatalog, den SCHULTZE für die "Deutsche Gesellschaft" entwarf, gleicht den umfangreichen Programmen seiner kinoreformerischen Vorgänger. Auf SCHULTZEs Initiative fand im Erscheinungsmonat seines Buches eine Konferenz im Berliner Reichstagsgebäude statt, die die Gründung einer solchen Gesellschaft diskutierte und beschloß. Eine Resolution wurde verabschiedet: "Die am 11. März im Reichstagsgebäude tagende gemeinnützige Kinematographen-Konferenz gibt einstimmig ihrer Meinung dahin Ausdruck, daß dem Kinematographen

¹⁴⁸¹ Ebenda, S. 104.

¹⁴⁸² Ebenda, S. 121-126.

¹⁴⁸³ Siehe: Heinrich STERN, Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (Filmzensurgesetz), Berlin 1920.

¹⁴⁸⁴ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 73-74, siehe auch S. 95.

¹⁴⁸⁵ Ebenda, S. 96-113.

¹⁴⁸⁶ Ebenda, S. 109.

Zum Thema "Kinderfilme" siehe auch: Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch, Wien 1924, S. 113-116.

¹⁴⁸⁷ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 123.

¹⁴⁸⁸ Ebenda, S. 132.

¹⁴⁸⁹ Ebenda, S. 124-134.

Der Programmentwurf und das zugehörige Textkapitel wurden vorabgedruckt: Ernst SCHULTZE, Die Nutzbarmachung des Kinematographen für Bildungszwecke, a.a.O., S. 47-52. SCHULTZE warb für seine Gesellschaft auch in der Tagespresse: derselbe, Die Rettung des Kinematographen für unsere Kultur. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), Nr. 60, 11.3.1911.

¹⁴⁹⁰ Festschrift der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung zum 10jährigen Bestehen 1901-1911, Hamburg-Großborstel 1912, S. 10.

eine außerordentliche Bedeutung als Bildungsmittel zukommt, daß jedoch tatkräftige Maßnahmen erforderlich sind, um ihn mehr als bisher dafür nutzbar zu machen. Die Konferenz empfiehlt daher - außer den dringend notwendigen Zensurmaßnahmen - die Schaffung einer Körperschaft, die im Zusammenarbeiten mit Kinematographen-Unternehmern, Vereinen, Schulen usw. eine tatkräftige Nutzbarmachung des Kinematographen für Bildungszwecke erstreben soll."¹⁴⁹¹ Zu den Vortragenden der von 120 Personen besuchten Konferenz gehörte auch HELLWIG, der hier möglicherweise zum ersten Mal von "Schundfilms" sprach.¹⁴⁹² Die angestrebte Gesellschaftsgründung allerdings gelangte über einen 'vorbereitenden Ausschuß', dem u.a. SCHULTZE und HELLWIG angehörten, nicht hinaus. Die Kinofachpresse triumphierte bereits ein Vierteljahr später: "Jene Reichstagsversammlung ist noch nicht vergessen, wo eine Anzahl Laien sich zu Richtern der Kinematographie aufzuspielen berufen fühlten, ohne auch nur eine blasse Ahnung von der Kinematographie zu besitzen. ... Der Versuch, eine Kinematographen-Gesellschaft zu bilden, fiel kläglich ins Wasser, weil sie nicht genug Dumme fanden, die ausgelegten Leimruten zu betreten."¹⁴⁹³ Nicht Idealismus, sondern Materialismus sei die Triebfeder der Zusammenkunft gewesen.

Die Bestandsaufnahmen nach ethischen (CONRADT), pädagogischen (SCHULTZE) und juristischen (HELLWIG) Kategorien argumentierten allenfalls implizit ästhetiktheoretisch, mußten hier aber einbezogen werden, weil die nachfolgenden, im Zusammenhang dieser Arbeit wichtigeren Kinoreformtheoretiker auf dieser materialen Grundlage aufbauend sich äußerten. Diesen Theoretikern - SELLMANN und RATH, Konrad LANGE, WARSTAT sowie HÄFKER - und ihren Beiträgen zur filmästhetischen Diskussion sind jeweils eigenständige Kapitel gewidmet. Über diese herausragenden Autoren hinaus schrieben in den Jahren von 1910 bis zum Weltkrieg eine Vielzahl weiterer Personen über Kinoreform und die damit verbundenen Themen: Filmzensur, Kind und Kino, Kino und Schule, Kino und Volksbildung, Kino und Gemeinde usw. Doch können deren Bücher und Aufsätze als zu spezialisiert, zu wenig originell bzw. keine grundlegenden ästhetischen Fragen ansprechend außer Betracht gelassen werden.¹⁴⁹⁴

Der durchschnittliche Kinoreformer-Aufsatz bestand - nach dem Vorbild der Bücher von CONRADT, SCHULTZE, HELLWIG und SELLMANN - aus verschiedenen argumentativen Versatzstücken, die, in je unterschiedlicher Gruppierung, Anzahl und Breite, in jedem Beitrag vorkamen: Meist wurde mit dem Hinweis begonnen, welch vorzügliches Anschauungsmittel der Kinematograph an sich doch sei; nicht die großartige ("göttliche") Erfindung werde verurteilt, sondern ihr Mißbrauch durch skrupellose Geschäftsmacher. Das kapitalistische Konkurrenzprinzip, die Gewinnsucht, wurde von manchen als Ursache gesehen, von anderen die "fremdländische" Herkunft der meisten Filme, wieder von anderen der schlechte Geschmack des Volkes. Nun folgten Aufzählungen von Filmtiteln und Inhaltsbeschreibungen einiger ausgewählter Filme, die beweisen sollten, daß das Unterhaltungskino noch gefährlicher, weil wirkungsvoller sei als die Schundliteratur. Das urteilslose Volk nehme die "Schundfilme", die sich an seine niedrigsten Instinkte wendeten, kritiklos für wahr. Die Kinder und Jugendlichen würden zu Verbrechern erzogen: die Jungen durch die kriminellen Schundfilme zu Räubern und Mördern, die Mädchen durch die sexuellen Schmutzfilme zu Dirnen. Folglich müsse man gegen diese Filme, gegen diesen kulturellen

¹⁴⁹¹ Zit. nach: Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph. In: Daheim (Leipzig), Nr. 31, 1911, S. 19.

Zu Konferenz und Gesellschaft siehe auch: Arthur MELLINI, Der Kinematograph unter der Diktatur der Pädagogen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 11, 18.3.1911, S. 2-4; Der Kinematograph als Volksbildungsmittel. In: Der Kinematograph, Nr. 221, 22.3.1911; Mehr deutsche Films! In: Tägliche Rundschau (Berlin), Nr. 237, 21.5.1911.

¹⁴⁹² Jedenfalls schien der Filmfachpresse der Begriff neu zu sein. Siehe: Der Kinematograph als Volksbildungsmittel, a.a.O.

¹⁴⁹³ A. BEREIN, Kino-Wahrheiten. In: Der Kinematograph, Nr. 234, 21.6.1911.

¹⁴⁹⁴ Dazu zählen die Bücher und Broschüren von: H. DIEHLE, Kino und Jugend, Warendorf o.J. (1913); Hans HOPPE, Die Zukunft des Kinos, Stettin 1912; Paul SAMULEIT/Emil BORM, Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel, Berlin 1912; Eberhardt STRICKER, Wert und Unwert des Kinematographen, Metz 1913; Albert WILD, Die Bekämpfung des Kinematographenunwesens, Zürich 1913. Ferner beispielsweise die Aufsätze von: Walter ASSMUS, Kinofragen. In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 1, 1913, S. 12-13; Heinrich AUER, Zur Kinofrage. In: Soziale Revue (München), Nr. 1, 1913, S. 19-36; P. F. BAEGE, Der Kinematograph als Bildungsmittel. In: Der Zeitgeist (Stuttgart), Nr. 4, April 1913, S. 181-185; H. DUENSCHMANN, Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift (Quedlinburg), Nr. 9, 1912, S. 920-930; FORTUNATUS, Filmzauber. In: Neue Bahnen (Leipzig), Nr. 2, Nov. 1913, S. 49-52; Oscar GELLER, Das Kino. In: Soziale Kultur (M.Gladbach), Nr. 3, 1914, S. 162-165; Bertha GÖRING, Für und gegen den Kinematographen. In: Die christliche Frau (Köln), 1911, S. 17-22; G. GOHDE, Film und Lichtbild. In: Neue Bahnen, Nr. 7, April 1912, S. 317-322; Heinz GREVENSTETT, Kinematographen. In: Daheim (Leipzig), Nr. 30, 1910, S. 15-16; F. W. H. HELLWIG, Für und wider den Kinematographen. In: Deutsche Tageszeitung (Berlin), (Beilage "Zeitfragen" Nr. 23), 24.6.1912; Ferdinand NUDING, Zur Kinematographenfrage. In: Neue Blätter aus Süddeutschland für Erziehung und Unterricht (Stuttgart), 1913, S. 75-80; -ay- (= A. Fürst von SAYN-WITTGENSTEIN), Der Kinematograph. In: Menschenmarkt, 1914, S. 366-374, 406-412; Peter WIEMAR, Zur Kinokultur. In: Die Brücke (Groß-Lichterfelde-West), September 1913, S. 353-356.

Mißstand kämpfen, müsse kinoreformerische Maßnahmen zur Hebung des Kinematographenwesens ergreifen. Besserung könne nur eine rigide Filmzensur und ein Kinderverbot bringen. Der negativen Kritik müßten allerdings positive Maßnahmen folgen; es seien Kindervorstellungen und Mustervorstellungen guter Filme zu veranstalten. Gute Filme, das könnten nur Naturbilder sein, die von einem geistreichen Redner kommentiert werden müßten, um den belehrenden Effekt sicherzustellen. Belehrung und nicht Unterhaltung sei die Zukunft des Kinos.

In solcher Weise verbreitete sich auch der rühmteste Kinogegner und Vortragsreisende in Sachen Filmzensur, der "literarische Beirat" der Berliner Filmzensurbehörde und ehemalige Pforzheimer Professor Karl BRUNNER, der jedoch theoretisch nichts Eigenständiges beizutragen hatte. BRUNNER gab im Auftrag der Berliner "Zentralstelle zur Bekämpfung der Schundliteratur" die 1910 gegründete 'Monatschrift zur Bekämpfung des Schundes und Schmutzes in Wort und Bild', "Die Hochwacht", heraus, in der regelmäßig Kinoartikel von ihm und anderen erschienen. Politisch hielt es BRUNNER mit den Deutschen. Seine wichtigste Schrift zur Kinoreform, "Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr", kam 1913 als Flugschrift Nr. 24 des "Vaterländischen Schriften-Verbandes" heraus.¹⁴⁹⁵ Wegen der nationalistischen¹⁴⁹⁶ und antisemitischen¹⁴⁹⁷ Töne in seinen Pamphleten wurde er von seinen Zeitgenossen angegriffen. Die Kinofachpresse befandete BRUNNER am heftigsten von allen Kinoreformern, suchte ihn gar lächerlich zu machen, weil ihr sein großer Einfluß auf staatliche Stellen bewußt war.¹⁴⁹⁸ Den Unterschied zwischen Reformern vom Schlage der BRUNNER, LANGE, SELLMANN usw. (1911-14) und den Reformern der ersten Stunde wie HÄFKER, LEMKE, MELCHER u.a. (1907-10) kennzeichnete der Düsseldorfer "General-Anzeiger" anläßlich eines BRUNNER-Vortrages 1913: "Waren es vor Jahren in Düsseldorf und Dresden warmherzige Freunde des Kinotheaters, die von dem damals nur in geringem Maße vorhandenen Guten ausgingen, um auf dieses aufmerksam zu machen und von den Vorzügen des Kinematographen aus die Auswüchse nach Möglichkeit zu unterbinden suchten, waren es damals Schriftsteller, Künstler, Kinofachleute und Männer des öffentlichen Lebens, die auf die große Bedeutung der Kinematographie hinwiesen, so sind es heute bestimmte Vereine und andere ihnen nahestehende Korporationen, die die Kinoreformfrage in weniger liberaler Weise behandeln und einen Kampf zu führen wünschen."¹⁴⁹⁹

¹⁴⁹⁵ Karl BRUNNER, Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr. Flugschriften des Vaterländischen Schriften-Verbandes 24, Berlin 1913, 32 Seiten.

Siehe auch: derselbe, Die "dramatische Kunst" des Kinematographen. In: Die Hochwacht (Berlin), Nr. 8, 1912, S. 191-194; derselbe, Kinematograph und Drama. In: Der Tag (Berlin), Nr. 237, 9.10.1912.

Zu Brunner siehe ferner: Thomas SCHORR, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, Diss. München 1990, S. 95-99.

¹⁴⁹⁶ HÄFKER kritisierte an BRUNNERs Broschüre "Vergiftete Geistesnahrung" die Art, wie der Verfasser das Deutschtum gegen andere Völker ausspielt: "Das ist eine durchaus schiefe Anschauungsweise, die meines Erachtens in jugendlichen Hirnen geradezu eine schundliteraturähnliche, nämlich den Wirklichkeitssinn schädigende Wirkung haben muß." Hermann HÄFKER, Brunner, Prof. Dr. Karl, Vergiftete Geistesnahrung (Rezension). In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 253.

¹⁴⁹⁷ "Auch seinen antisemitischen Gefühlen läßt Herr Professor Dr. Karl Brunner in dieser Broschüre freien Lauf. Einen ganz besonderen Spaß scheint es ihm gemacht zu haben, dem Artistennamen eines fachschriftstellerischen Kollegen mit behaglicher Breite und bei jeder Gelegenheit ausdrücklich auch den jüdisch klingenden Familiennamen beizufügen." (Der Kinematograph - ein Kulturfeind? Eine Entgegnung auf die letzte Prof. Brunnersche Broschüre. In: Der Kinematograph, Nr. 319, 5.2.1913). Betroffen ist nicht der ehemalige Herausgeber der "Lichtbild-Bühne", Paul Lenz-Levy, - dem aber ähnliches widerfuhr -, sondern ihr Chefredakteur Arthur Mellini, der mit bürgerlichem Namen Nothnagel hieß. BRUNNER titulierte ihn "Arthur Nothnagel, gen. Mellini" und zitierte einen "Arthur Mellini" unterzeichneten Beitrag zu dem von der "Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" herausgegebenen Sammelband "Volksbildungsfragen der Gegenwart" (Berlin 1913) nur als "Nothnagel". Das ist nicht ohne Folgen geblieben - bis heute: So findet sich bei Jerzy TOEPLITZ (Geschichte des Films, Band 1, S. 106) für den MELLINI-Beitrag die weiter verfälschte Quellenangabe: "Arthur Rothnagel (sic!), Volksbildungsfragen der Gegenwart, Berlin 1913".

¹⁴⁹⁸ BRUNNER war Gegenstand etlicher Artikel in der Fachpresse. In „Der Kinematograph“: Der Kinematograph - ein Kulturfeind? In: Nr. 319, 5.2.1913; -M-, Die "Methode" des Professors Brunner. In: Nr. 334, 21.5.1913; Nikol. JONIAK, Kino-Autoritäten. In: Nr. 339, 25.6.1913; Emil PERLMANN, An Prof. Brunner's zensurbedürftigen Freund (gemeint ist Kurt Tucholsky). In: Nr. 354, 8.10.1913; Max HOMBURGER, Das Kino eine Volksgefahr? In: Nr. 374, 25.2.1914; F. H., Pro und contra Kino. In: Nr. 381, 15.4.1914. In der „Lichtbild-Bühne“: Dramatische Filmkunst und Zensur. In: Nr. 21, 25.5.1912, S. 14, 18, 22; Der deutsche Volksbildungstag in Wiesbaden und die Kino-Reform. In: Nr. 42, 19.10.1912, S. 20; Professor Dr. Karl Brunner. In: Nr. 6, 8.2.1913, S. 11-12; Kino-Reformbestrebungen in Düsseldorf. In: Nr. 17, 26.4.1913, S. 16, 21, 24, 28, 32; Professor Dr. Brunner in Karlsruhe. In: Nr. 51, 20.12.1913, S. 18-20; Der Zusammenbruch des Brunnerschen Zensursystems. In: Nr. 13, 28.3.1914, S. 32.

¹⁴⁹⁹ Zit. nach dem Nachdruck in: Kino-Reformbestrebungen in Düsseldorf. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 17, 26.4.1913, S. 21.

Auch in Kinoreformerkreisen wurde nicht selten Kritik an "prinzipielle(n) Kinogegner(n) wie Professor Brunner"¹⁵⁰⁰ laut. O. Th. STEIN, der mit den eigenen Reihen am schärfsten ins Gericht ging, sprach von den "seichte(n) Moralisten, die wieder das große Wort führen"¹⁵⁰¹, "zahllosen verkrachten Reformunternehmungen von Vereinen, bei denen Tausende und Abertausende zwecklos verpufft wurden"¹⁵⁰², meinte gar, "daß man beinahe von einer Volksgefahr durch gewisse Kinogegner sprechen könnte, wenn Übertreiben nicht überall vom Übel wäre"¹⁵⁰³. Theoretisch habe man schon viel zu viel über die Reform des Kinos geredet, aber mit der Praxis und an praktischem Verständnis hapere es gewaltig. "Man vergißt immer wieder eins, daß sich das Volk nicht etwas gewaltsam aufdrängen läßt, was seinem Geschmack, seinen Lebensverhältnissen, seiner geistigen Richtung nicht im mindesten entgegenkommt."¹⁵⁰⁴ Berichte über Mustervorstellungen dokumentierten die Unkenntnis der Volksseele, den mechanischen Idealismus ihrer Veranstalter. Mit Schulmeistereien sei dem Volke nicht beizukommen. "Wir können - das müssen wir uns klarmachen - mit dem Belehren wollen, mit dem reinen kinematographischen Ästhetentum im gegenwärtigen Augenblick unserem Volke noch nicht kommen, vielleicht überhaupt nicht, bevor nicht die sozialen Verhältnisse eine völlige Umwälzung erfahren. Aber das steht nicht zu erwarten."¹⁵⁰⁵ Zur Frage von Kinogefahr und Kinoreform werde viel unberufenes und übertriebenes Zeug geschwätzt. Dem wollte STEIN eine sachliche und unvoreingenommene Darstellung von den Werten der Kinematographie entgegensetzen. - Am vorurteilslosesten werde der ganzen Frage von katholischer Seite entgegengetreten; STEIN bezog sich da auf die Zeitschrift "Bild und Film", zu deren Autorenstamm er gehörte.¹⁵⁰⁶ - Zunächst überprüfte er die Berechtigung der gängigen Vorwürfe gegen das Kino. Von einer konsequenten 'Schwächung der Ethik' der schulpflichtigen Jugend könne nicht die Rede sein, das verhindere schon die sorgfältig arbeitende Zensur. Der 'ruhige klare Wirklichkeitssinn', der durch die wilde Phantastik der Stücke verdorben werden könne, sei doch eher eine Eigenschaft des Alters statt der Jugend. "Man denke einmal daran, daß gerade die Phantasie es ist, deren blühender Reichtum, statt nur in rechte Bahnen gelenkt zu werden, vielfach von nüchternen, phantasielosen, wirklichkeitsseligen Erziehern totgeschlagen wird."¹⁵⁰⁷ Dem Vorwurf, das Kino erziehe nicht in vaterländischem Sinne, hielt STEIN die bisherige deutsche Produktion patriotischer Filme entgegen: Theodor Körner, Königin Luise und Aus Deutschlands Ruhmestagen sei nicht als "hurrapatriotischer Schund". "Daß die ausländischen Filme überwiegen, ist eine Tatsache, die sich aus der natürlichen Entwicklung der noch ganz jungen deutschen Industrie erklärt und von Jahr zu Jahr sich bessert."¹⁵⁰⁸ An 'süßlicher Sentimentalität' (der amerikanischen Filme) seien die deutschen Familienblättchen und Tageszeitungsromane selbst schon stark genug; 'prickelnde Pikanterie' (der italienischen, dänischen und französischen Filme) verbiete die Filmzensur. Man dürfe bei diesen von der Plattform nationaler Eigenart aus berechtigten Angriffen gegen die ausländische Filmindustrie nicht vergessen, daß beispielsweise gerade der französischen Filmindustrie eine gewaltige Hebung des Niveaus der Filmkunst zu danken sei: "Sie hat zuerst den Versuch gemacht, gute Schriftsteller zur Mitarbeit heranzuziehen, und hat geradezu mustergültige Regie geleistet, dem Geschmack, dem straffen logischen Gedankengang wenigstens immer in einigen Filmen eine Stätte bereitet. Die Universalität, die Vielseitigkeit, die Echtheit des Spiegelbildes, das der Kinematograph von dem Leben aus allen Zonen und Völkern übermittelt, würde leiden, wenn wir uns etwa engherzig darauf kaprizieren wollten, nur 'nationale' Aufnahmen zu verlangen."¹⁵⁰⁹ STEIN hielt beispielsweise Konrad LANGE vor, er habe die gewaltige Produktion der Filmfabriken auch nicht im entferntesten ausreichend studiert: "Natürlich darf man nicht wie er an das Kinodrama gleichartige künstlerische Anforderungen stellen, wie an das Bühnendrama, weil es eben etwas ganz anderes ist, wohl aber gleichwertige."¹⁵¹⁰ Die Kunst des Kinodramas bedürfe gewiß noch großer Vertiefung, doch lasse sich das nicht von heute auf morgen bewirken, ebensowenig wie es die Bühnenkunst so rasch zuwege gebracht habe. Vom Kino verlange man jetzt schon Vollkommenheit und

¹⁵⁰⁰ O. Th. STEIN, Kinogefahr und Kinoreform. Betrachtungen über den Kinematographen. In: Pharus (Donauwörth), Nr. 8, 1913, S. 156.

¹⁵⁰¹ Ebenda.

¹⁵⁰² Ebenda, S. 153.

¹⁵⁰³ Ebenda, S. 152.

¹⁵⁰⁴ O. Th. STEIN, Musterlichtbühnen. Ein Beitrag zur praktischen Kinoreform. In: Film und Lichtbild (Stuttgart), Nr. 2, 1913, S. 19.

¹⁵⁰⁵ Ebenda.

¹⁵⁰⁶ Siehe: Helmut H. DIEDERICH, Anfänge ..., a.a.O., S. 98.

¹⁵⁰⁷ O. Th. STEIN, Kinogefahr ..., a.a.O., S. 149.

¹⁵⁰⁸ Ebenda, S. 150.

¹⁵⁰⁹ Ebenda, S. 151.

¹⁵¹⁰ O. Th. STEIN, Professoren-Kino-Weisheit. In: Der Kinematograph, Nr. 291, 24.7.1912.

bedenke nicht, daß Kulturercheinungen mehr Zeit zu richtiger Entwicklung brauchten als ein Menschenkind. "Es ist viel Ungerechtigkeit, Reglementierungssucht, vor allem aber ein Stück Abderitenum in solchen Forderungen und Behauptungen."¹⁵¹¹ Die Sensationsflut im Kino, das Nerven aufpeitschende mit Superlativen an lebensgefährlichen und unglaublichen Situationen sei überraschend schnell abgeebbt. Heute werde "die 'Sensation' nur noch in gediegenster Regie, überraschend schönen Bildszenerien und gediegener Handlung gesucht"¹⁵¹². Weder werde die 'Gemeinheit zur Selbstverständlichkeit' - "Der Fundus an Edelmut, an Opferwilligkeit, den die Personen der Kinodramen besitzen, erinnert im Gegenteil sehr oft, ja meistens an Marlittsche Gartenlauben-Romantik"¹⁵¹³ - noch werde die 'Unmoral glorifiziert' - in den Kinostücken siege stets, wenn auch allzuoft unmoralische Motive verwendet würden, die gute häusliche Sitte. Das Kinotheater sei gar nicht berufen, die Bildungsarbeit der Schule und des Hauses fortzuführen, weil es "Unterhaltungsstätte" sein wolle.

Obwohl sich STEIN für das Kinodrama aussprach, stellte er doch dessen vermeintliche Gefahren nicht grundsätzlich in Frage, sondern verwies entweder auf die Effizienz der Zensur, die Schlimmeres verhüte, oder darauf, daß das Kino zusehends besser geworden sei, oder daß verfehlte pädagogische Prinzipien und Ziele verfolgt würden. Die Kinoreform von vornherein beispielsweise als Ausgeburt der Professionalisierungsbestrebungen der Lehrerschaft und der Juristen¹⁵¹⁴ zu sehen, einen neuen, bislang unkontrollierten Kulturbereich in den Griff zu bekommen, dieser Gedanke konnte ihm als unmittelbar Beteiligtem nicht kommen. STEIN regte allerdings eine in diesem Zusammenhang erstaunliche Differenzierung an: "Die eigentliche Kinoreform, d.h. die Hebung des Lichtbildtheaters überlasse der Pädagog ruhig anderen, Berufeneren, den 'Leuten vom Bau'."¹⁵¹⁵ Er beschränkte die Zuständigkeit der Pädagogen auf die Schule, auf die Einführung des Kinematographen als Helfer für Unterricht und Erziehung; der eigentliche Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit und Tätigkeit müsse die Verwendung der Kinematographie außerhalb des Kinotheaters, die Popularisierung der Kinematographie als Helferin auf allen Gebieten des Wissens, der Erkenntnis und des praktischen Lebens sein. Für eine "tätige Kinoreform", also eine Reform des Kinotheaters, wäre "auch wenig Platz und - es sei einmal ruhig ausgesprochen - wenig Veranlassung"¹⁵¹⁶.

Nach Kriegsbeginn schlug auch STEIN schärfere Töne gegen die Filmindustrie an¹⁵¹⁷, besonders unter dem Einfluß von HÄFKERs Dürerbund-Flugschrift "Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege"¹⁵¹⁸, in der der Krieg als große Chance für die Kinoreform begrüßt wurde. STEIN übernahm von HÄFKER dessen Begriff der "Echt-Kinematographie" - den er allerdings mit Recht als 'etwas unglücklichen Ausdruck'¹⁵¹⁹ empfand - und definierte ihn als "Aufnahme und Wiedergabe belebter Wirklichkeitserscheinungen"¹⁵²⁰. Hatte HÄFKER, wie alle bisherigen Kinoreformer, dabei an die Durchsetzung des belehrenden Films in den Kinotheatern auf Kosten des Spielfilms gedacht, so plädierte STEIN für die völlige Trennung beider Bereiche. Wie neu dieser Gedanke war, beweist, daß STEIN zu einer Revision der Kinobegriffe aufrief: "Im Grunde beruht nämlich der Gedanke einer direkten 'Kinoreform' auf einem Irrtum."¹⁵²¹ Alle Begriffe von Kinematographie gruppieren sich um den 'Kientopp', seien völlig eingengt von dem Gedanken, daß alle kinematographische Betätigung, soweit sie die breite Öffentlichkeit angehe, mit dem Kinotheater zusammenhängen müsse. "Nicht die Spielkinematographie zu verbessern ist die Aufgabe des Lehrerstandes, sondern die Echtkinematographie, das eigentlich Kulturelle und Bildende an der neuen Technik, loszuschälen von dem gewerblichen Betriebe und sie überzuführen auf das Gebiet, das ihr zukommt: die Volksbildung, den Unterricht."¹⁵²² STEIN machte sich also für einen eigenständigen Lehrfilm stark, allerdings zu einer Zeit, in der Filme 'belehrenden' Charakters ohnehin nahezu vollständig

¹⁵¹¹ O. Th. STEIN, Kinogefahr ..., a.a.O., S. 153.

¹⁵¹² Ebenda, S. 152.

¹⁵¹³ Ebenda.

¹⁵¹⁴ Über eine Kinematographen-Sitzung des Berliner Lehrervereins schrieb ein Filmfachblatt 1912: "Gesetzgeber und Erzieher diskutieren stets ihre Kompetenzen, niemals ihre Fähigkeiten." (Lehrerverein und Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 49, 7.12.1912, S. 17).

¹⁵¹⁵ O. Th. STEIN, Kinogefahr ..., a.a.O., S. 157.

¹⁵¹⁶ Ebenda.

¹⁵¹⁷ Siehe: O. Th. STEIN, Krieg und Kinoreform. In: Pharus, Nr. 1, 1915, S. 61-71.

¹⁵¹⁸ Siehe hier, S. 201.

¹⁵¹⁹ O. Th. STEIN, Krieg und Kinoreform, a.a.O., S. 64.

¹⁵²⁰ O. Th. STEIN, Der Krieg und die deutsche Kinematographie. In: Archiv für Pädagogik, 1915, S. 307.

¹⁵²¹ Ebenda, S. 306.

¹⁵²² Ebenda, S. 307.

aus den Programmen der Kinos verschwunden waren. Anfang 1917 berichtete WARSTAT: "Von belehrender Kinematographie ist heute so gut wie überhaupt nicht mehr die Rede. ... Landschafts-, Pflanzen-, Tieraufnahmen sieht man heute dort überhaupt nicht mehr, ebenso wenig technisch-industrielle Aufnahmen."¹⁵²³ Die Kinoreformer vollzogen nach, was sich während der Kriegszeit faktisch bereits herausgebildet hatte: die Trennung des belehrenden Films vom Kinotheater. WARSTAT: "Die belehrende und wissenschaftliche Photographie sollte die Kinoreformbewegung dagegen von nun an als ein Gebiet ganz für sich betrachten, das mit der Unterhaltungskinetographie und ihren Pflegestätten, den Kinotheatern, nichts zu tun hat. ... Es erscheint aussichtslos, dem Unterhaltungstheater und seinem Publikum die belehrende Kinetographie aufzuzwingen, die sie nicht haben wollen"¹⁵²⁴ - eine späte Einsicht. Die Lehrfilmbewegung erhielt ihren entscheidenden Anstoß erst mit der Gründung der Kulturabteilung der - selbst erst Ende 1917 entstandenen - Ufa¹⁵²⁵ am 1. Juli 1918.¹⁵²⁶ Jedoch genügte einerseits der Absatz in den Schulen nicht für eine ökonomische Auswertung, andererseits lockte der Gesetzgeber mit Steuervergünstigungen für 'wertvolle' Vorprogrammfilme. So wurde die Ufa-Kulturabteilung in den zwanziger Jahren zum Hauptlieferanten für die sogenannten "Kulturfilme" - mit denen die Belehrung dann doch wieder ins Filmtheater einzog.

1. Filmdrama und Bühnendrama: SELLMANN vs. RATH

Adolf SELLMANN und Willy RATH entwickelten beide ihre wesentlichen theoretischen Aussagen über das Filmdrama aus dessen Unterschieden zum Bühnendrama. Darüber hinaus hatten sie nur gemeinsam, daß sie beide ein Bändchen in der ersten deutschen Filmbuchreihe, der "Lichtbühnen-Bibliothek" aus dem katholischen "Volksvereins-Verlag" in M.Gladbach, veröffentlichten.¹⁵²⁷ Die Gegensätze zwischen ihnen überwogen: Pädagoge und aktiver Kinoreformer der eine, Literat und Theaterkritiker der Berliner "Täglichen Rundschau" der andere, stehen sie für die widerstreitenden Positionen der Intellektuellen zum frühen Kino. SELLMANN war 1912 der erste Kinoreformer, der seine kinofeindlichen ästhetischen Aussagen theoretisch zu begründen suchte; unter dem Eindruck des "Autorenfilms" wurde seine Einstellung jedoch etwas moderater. RATH, ehemals Mitglied des Münchner Kabarets "Die elf Scharfrichter" und nach dem Weltkrieg vielbeschäftigter Drehbuchautor, hatte 1912 einen Aufsatz mit kinoreformerischer Tendenz geschrieben, dem er offenbar den Auftrag zum "Lichtbühnen"-Bändchen "Kino und Bühne" verdankte. Entschiedene Kinogegner, wie SELLMANN, gab es natürlich auch bei der literarischen Intelligenz, genannt seien BAB, DREECKEN, KREISLER, Otto ERNST. Kritische Spielfilmbefürworter wie RATH findet man wiederum ebenso unter den Kinoreformern, beispielsweise im Autorenkreis der Zeitschrift "Bild und Film".

Dem Hager Gymnasialprofessor SELLMANN wird der Gedanke zu einem gemeindeeigenen, kommunalen Kino zugeschrieben.¹⁵²⁸ SELLMANN¹⁵²⁹ hielt Ende 1911 und im ersten Halbjahr 1912 eine Reihe

¹⁵²³ Willi WARSTAT, Was ist aus der Kinoreform geworden? In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft für Volkserziehung (Leipzig), Nr. 3, 1917, S. 71.

¹⁵²⁴ Ebenda, S. 74.

¹⁵²⁵ Siehe dazu: Rahel LIPSCHÜTZ, Der Ufa-Konzern. Aufbau und Bedeutung im Rahmen des deutschen Filmgewerbes, Diss. Berlin 1932, S. 9.

¹⁵²⁶ Oskar KALBUS, Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht, a.a.O., S. 21.

¹⁵²⁷ Siehe: Willy RATH, Kino und Bühne, M.Gladbach 1913; Adolf SELLMANN, Kino und Schule, M.Gladbach 1914.

¹⁵²⁸ Siehe: Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkriegs. In: Publizistik, Nr. 1, 1977, S. 64; Willi WARSTAT/Franz BERGMANN, Kino und Gemeinde, M.Gladbach 1913, S. 29.

¹⁵²⁹ Geboren am 31.12.1868 in Lengfeld. Bücher: Caspar Dornau (1897), Das Seelenleben unserer Kinder im vorschulpflichtigen Alter (1911), Nationale Erziehung (1913). Nach: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1914, Spalte 1658.

Thomas SCHORR (Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft, Diss. München 1990, S. 112, Fußnote 161) hat noch mehr herausgefunden: "Adolf W. Sellmann (geb. 13.12.1868 in Lengfeld/Thür.). Nach seinem Theologiestudium in Greifswald, Berlin und Halle arbeitete er als Hilfsprediger in Thüringen, war dann Rektor einer höheren Knabenschule in Holstein und ging dann als Oberlehrer nach Hagen (1908-1920). Im Jahre 1920 wechselte Sellmann vom Lehrer- in den Journalisten-Beruf. Zuletzt wirkte er als Direktor des evangelischen Preßverbandes von Westfalen und Lippe und Leiter des Westdeutschen Korrespondenz-Büros. Neben zahlreichen Filmartikeln veröffentlichte Sellmann auch Schriften in Buchform zum Thema Film: 'Für und wider das Kino'. Vgl. Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft (1931), S. 1767 (mit Foto)."

von Vorträgen¹⁵³⁰ und faßte diese zu einer Publikation "Der Kinematograph als Volkserzieher?" zusammen, die im Sommer 1912 in einer zweiten, erweiterten Auflage erschien¹⁵³¹. Zusätzlich zu den Gegenmitteln, die er aus den früheren Reformerbüchern übernahm, schlug er die "eventuelle Einrichtung von Musterkinos von Seiten der Behörden und der Städte"¹⁵³² vor. Diese Empfehlung, der sich der Westfälische Landgemeindetag im Juni 1912 anschloß, "griff als erste die Gemeinde Eickel im Landkreis Gelsenkirchen auf, wo schon seit einiger Zeit der Amtmann Karl Berkermann, der mit der Lichtbilderei München-Gladbach in Verbindung stand, Pläne für ein gemeinnütziges Filmtheater ausgearbeitet (hatte) und, um praktische Erfahrungen zu gewinnen, der 'Vereinigung der Kinematographenbesitzer von Rheinland und Westfalen' beigetreten war"¹⁵³³. Das Eickeler Gemeindekino wurde am 30. November 1912 eröffnet¹⁵³⁴; um die Jahreswende 1912/13 fand dort - von SELLMANN angeregt¹⁵³⁵ - ein erster Instruktionkurs für Interessenten aus den Stadt- und Landgemeinden Westfalens statt¹⁵³⁶; für kurze Zeit war Eickel Mittelpunkt der Kinoreformbewegung in Deutschland¹⁵³⁷.

Bei der Untergliederung seines Buches "Der Kinematograph als Volkserzieher?" folgte SELLMANN exakt dem bereits von CONRADT, SCHULTZE und HELLWIG verwendeten Schema: Verbreitung und Beliebtheit / Schundfilme und ihre Wirkungen / Gute Filme / Reformvorschläge. Die Gründe für die allgemeine Beliebtheit des Kinematographen faßte er in sieben Punkten zusammen: 1. die Bevorzugung der Gesichtswahrnehmung, deren klassischer Zeuge schon Aristoteles sei - "Die lebende Photographie fesselt und nährt unsere Aufmerksamkeit andauernd; unsere Phantasie wird durch den steten Wechsel besonders erregt und erfreut."¹⁵³⁸ - ; zusätzlich bringe das lebende Bild Sensation und Aufregung, so daß der Kinobesuch für viele zur Gewohnheit, zur Leidenschaft, zur "Kinoseuche" geworden sei; 2. das Kinotheater sei billiger als das eigentliche Theater; 3. das Kinotheater könne man jederzeit betreten und verlassen; 4. eine Verstandestätigkeit wie im Theater sei im Lichtspieltheater nicht nötig; 5. das Lichtspieltheater bringe optische (und akustische) Potpourris; im Theater solle dagegen ein einheitlicher Grundgedanke zur Darstellung gebracht werden, es sei von einer einheitlichen Grundstimmung erfüllt; 6. "Im Kino wird die Sprache der Geste, der Bewegung, der Mimik und der Pantomimik gesprochen"¹⁵³⁹; diese Gebärdensprache sei jedermann verständlich, sei die internationale Sprache der Geste; ein Theaterstück müsse erst übersetzt werden; 7. der Reiz der Neuheit habe möglicherweise eine besonders große Rolle gespielt. Mit

¹⁵³⁰ Am 14.11.1911 in der 26. Generalversammlung des Westdeutschen Sittlichkeitsvereins in Gelsenkirchen; im Frühjahr 1912 auf einer Kreissynode in Dortmund; am 14./15.6.1912 auf dem Westfälischen Landgemeindetag in Hagen/Westf.; ferner in Mülhausen, Soest, Barmen, Witten, Münster. 1913 sprach SELLMANN mehrfach in Düsseldorf (Kino-Reformbestrebungen in Düsseldorf. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 17, 26.4.1913, S. 16; Das Problem der Kino-Reform. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 30, 26.7.1913, S. 7-8).

¹⁵³¹ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph als Volkserzieher?, 2., vermehrte Auflage, Langensalza 1912, 64 Seiten. (Der Filmbibliographie von TRAUB/LAVIES ist zu entnehmen, daß die erste Auflage ebenfalls 1912 herauskam und 32 Seiten umfaßte.) Eine allererste Fassung, den erweiterten Gelsenkirchener Vortrag vom November 1911, publizierte SELLMANN als zweiteiligen Zeitschriftenbeitrag: derselbe, Der Kinematograph als Volkserzieher. (Der Kampf gegen die Schundfilme). In: Deutsche Blätter für erzieh. Unterricht (Langensalza), 1911/12, S. 138-142, 159-161.

¹⁵³² Kinoreform. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 51.

¹⁵³³ Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos ..., a.a.O., S. 64. SCHULZE gibt in seinem Aufsatz einen Auszug aus dem Protokollbuch der Gemeindevertretung Eickel mit dem am 14. Mai 1912 gefaßten Beschluß der Einrichtung eines Gemeindekinos als Faksimile wieder.

¹⁵³⁴ "Es gab eine Einweihungsfeierlichkeit, verbunden mit einem Lichtspielprogramm, als dessen hervorstechende Filme die örtliche Zeitung die 'Welt-Lichtspiel-Rundschau' und einen Streifen (Bildserie) 'Aus Eickels Leben und Treiben' nennt. In einer 'Empfangsansprache' versuchte Amtmann Berkermann, der Initiator des Gemeindekinos, Gegnern und Skeptikern des Projekts <gegenüber> die finanziellen Aufwendungen der Gemeinde zu rechtfertigen, wobei er den Gedanken der Volksbildung als wichtigstes Motiv hervorhob." Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos ..., a.a.O., S. 66. Siehe auch: Der erste Gemeindekino im Ruhrkohlenbezirk. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 53-54; Eröffnung des Gemeindelichtspielhauses in Eickel. In: Bild und Film, Nr. 3, 1912/13, S. 69-70.

¹⁵³⁵ Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages. In: Bild und Film, Nr. 3, 1912/13, S. 70.

¹⁵³⁶ Siehe dazu: Instruktionkurs der Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetags in Eickel. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/13, S. 142-145.

¹⁵³⁷ Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos ..., a.a.O., S. 66-67.

¹⁵³⁸ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph als Volkserzieher?, a.a.O., S. 7.

SELLMANN zitierte aus ARISTOTELES' "Metaphysik": "Der Drang nach Erkenntnis ist allen Menschen angeboren. Das zeigt sich schon in der Freude am sinnlichen Wahrnehmen. Dieses nämlich wird auch abgesehen von Nutzen und Bedürfnis um seiner selbst willen geschätzt, und am meisten vor allem das Wahrnehmen durch den Gesichtssinn. Denn nicht nur zu praktischem Zweck, sondern auch ohne jede derartige Rücksicht haben wir die Gesichtswahrnehmung im großen und ganzen lieber als jede andere, und zwar deshalb, weil gerade sie den Gegenstand am deutlichsten erkennen läßt und zahlreiche unterschiedene Beschaffenheiten an ihm enthüllt."

¹⁵³⁹ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 9.

solchem Vergleich zwischen Theater und Kino griff SELLMANN auf dem Höhepunkt des "Theater-Kino-Streites" in die Theoriedebatte der literarischen Intelligenz ein, vertrat beispielsweise die Ansicht, wie bald auch RAUSCHER und andere, man solle nicht von Filmdrama sprechen, sondern von Filmerzählung oder Filmnovelle.¹⁵⁴⁰

SELLMANN kannte drei Arten von "Schundfilms" - HELLWIGs Begriff hatte sich durchgesetzt¹⁵⁴¹ - die humoristischen Schlager, die Sensationsdramen und die Tonbilder. Der Humor im Kino sei stets gefühllos und gedankenlos, nur Bewegungskomik sei möglich; auf die Dauer mache dieser "Hampelmann-Humor" oberflächlich, gedankenarm, gefühlsroh. "Echter Humor ergreift die Tiefe des Gemütes, wird getragen durch Ideen, ist verbunden mit Mitgefühl und Herzenswärme. Echter Humor ist voller Gedanken, voller Gefühle! Echter Humor wird vermittelt durch das gesprochene Wort oder durch das sinnig betrachtete Bild."¹⁵⁴² Filmdramen hätten zwei Vorzüge vor Bühnendramen: Erstens, die Szenerie könne viel großartiger gestaltet werden, wegen der herrlichen Natur als Hintergrund; das führe aber leicht dazu, daß sich die Aufmerksamkeit auf die Szenerie konzentriere, Äußerliches trete viel zu sehr in den Vordergrund. Zweitens, die Szenerie vermöge gar schnell zu wechseln; dies könne die Folge nach sich ziehen, "daß die Handlung nicht mehr konzentriert wird, und daß man auf die Einheit des Ortes ganz und gar verzichten muß, so daß das Drama auseinander gezogen wird und in einzelne bewegte Bilder zerflattert"¹⁵⁴³. Der gewaltige Mangel des Filmdramas bestehe aber darin, daß Monologe und Dialoge, und somit das Dichterwort, gänzlich wegfielen. Es könne keine psychologische Entwicklung mehr dargestellt, kein Charakter gründlich und eingehend geschildert werden. Knalleffekt müsse sich an Knalleffekt, äußerliche Bewegung an äußerliche Bewegung reihen. "Somit hat das Filmdrama wohl in der Szenerie einen herrlichen Körper; aber die Seele fehlt."¹⁵⁴⁴ Zwei Arten von Dramen gebe es: die extra für das Kino erfundenen, sowie jene, die sich an bekannte Romane oder Dramen angeschlossen. Die ersteren seien samt und sonders Machwerke schlimmster Art ohne jeden sittlichen und künstlerischen Wert. Es wäre bedauerlich, schrieb SELLMANN ein halbes Jahr bevor Bassermann in Der Andere im Kino zu sehen war, wenn sich "unsere großen Bühnenkünstler" zu solch lächerlicher, künstlicher Mache gewinnen ließen. "Die Dramenfilme bleiben natürlich Schundfilms, auch wenn die größten Künstler mitwirken sollten, denn diese sind im Kinodrama nichts anderes als Marionetten und seelenlose Puppen, nichts anderes als Hanswürste, die Fratzen schneiden."¹⁵⁴⁵ Der Versuch, bekannte Literaturdramen und Romane im Kino vorzuführen, sei eine grobe Entgleisung, setze die Literatur herab, ohne den Kinematographen zu heben. Der "gute Geschmack unserer Jugend" werde verdorben; sie habe dann keine Ruhe mehr, "in aller Geduld geistig gehaltvolle literarische Werke durchzulesen"¹⁵⁴⁶. Das beste Buch- und Bühnendrama werde im Kino zum Schundstück degradiert: "Alle Charaktere werden im Kinodrama zu inhaltslosen Schatten, die Dichtersprache fällt ganz weg, die Technik des Kinodramas fordert auch starke Veränderungen in der Anordnung der Szenenfolge und des Schauplatzes. Wir können es uns auf keinen Fall gefallen lassen, daß unsere gute deutsche Literatur in schimpflicher Weise im Kino mißhandelt wird."¹⁵⁴⁷ Das Filmdrama, so SELLMANNs zu erwartendes Fazit, müsse also in jeder Form abgelehnt werden. Die Tonbilder schließlich stellten eine Geschmacksverirrung schlimmster Art dar, denn die menschliche Stimme werde im Grammophon verhunzt, und das Mienenspiel werde durch Übertreibung zur Verzerrung und Grimasse.¹⁵⁴⁸

"Die Übersicht über die genannten Films führt uns zu einem traurigen Resultat. Um die Bildung unseres Volkes in sittlicher, wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung müßte es schlimm, sehr schlimm bestellt sein, wenn sie nach dem Stand unserer heutigen Kinos beurteilt werden müßte."¹⁵⁴⁹ Denn maßge-

¹⁵⁴⁰ Ebenda, S. 16.

¹⁵⁴¹ Wie HELLWIG selbst 1913 ausdrücklich feststellte. Siehe: Albert HELLWIG, Schundfilm und Filmzensur. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 16, 1913, S. 141.

¹⁵⁴² Adolf SELLMANN, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 14.

¹⁵⁴³ Ebenda, S. 15.

¹⁵⁴⁴ Ebenda.

Die Überzeugung, in einem Film sei es nicht möglich - wie in einem Theaterstück mit Hilfe des Wortes - eine feine psychologische Charakteristik zu geben, findet sich bereits bei HELLWIG (Schundfilms, a.a.O., S. 74).

¹⁵⁴⁵ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 19.

¹⁵⁴⁶ Ebenda, S. 21.

¹⁵⁴⁷ Ebenda, S. 22.

¹⁵⁴⁸ Ebenda, S. 22-23.

¹⁵⁴⁹ Ebenda, S. 23.

bend seien für jene nicht ideale, sondern einzig und allein kapitalistische Interessen. "Der Masseninstinkt hat sich mit dem Kapital verbündet, und so ist das Kino teilweise nur Verbildungs- und Verdummungsinstitut."¹⁵⁵⁰ Das Kino sei kein Volkserzieher, beantwortete SELLMANN die mit dem Titel seines Buches gestellte Frage, sondern ein Volksverderber. Von HELLWIG übernahm er die These, die regelmäßigen Filmbesucher verlören allmählich jeden ruhigen, klaren Wirklichkeitssinn und legten sich ein ganz irriges und phantastisches Weltbild zurecht. "Werden sie aus der Kino-Traumwelt mit der schwülen Salonluft zurückversetzt in ihre nüchterne Werkstätte und in ihren Fabriksaal, so muß Unzufriedenheit und Mißgunst ihre Seele erfüllen."¹⁵⁵¹ In sprachlicher Beziehung sei das Kino auch kein Volkserziehungsmittel, denn in Kinoprogrammen, in Zwischentiteln und von Filmerklärern "wird unsere deutsche Sprache auf die schimpflichste Weise gemißhandelt"¹⁵⁵². In nationaler Beziehung schließlich versage das Kino ganz und gar, viel zu viel Fremdländisches werde geboten: "... amerikanische bizarre Komik, französische pikante Erotik, italienische rührselige Sentimentalität ist im Kino die geistige Nahrung für unser deutsches Volk."¹⁵⁵³

Voreilig fand es SELLMANN, um den beschriebenen Übeln abzuhelpen, "gleich Zensur und Polizei als Bundesgenossen herbeizusehnen"¹⁵⁵⁴. Wie SCHULTZE war es ihm wichtiger, "Gutes zu schaffen". Er rief zur Einigkeit der Reformwilligen auf und dazu, die Kinos zu Bildungsinstituten umzugestalten. Auf die Frage, welche Filme zu Volksbildungszwecken geeignet seien, antwortete SELLMANN zwar auch wie seine Vorgänger mit einem eindeutigen, ausschließlichen Votum für alles Dokumentarische, jedoch mit theoretischer Begründung: Der Kinematograph sei zunächst nichts anderes als eine Erweiterung und Umgestaltung der Photographie. "Alles das, was unser Auge auch sonst im Leben mit Freude und Nutzen sieht, wird es auch gern wieder im Kino betrachten."¹⁵⁵⁵ Daher sei es das erste und wichtigste Erfordernis jeder kinematographischen Vorführung, lebenswahr und wirklichkeitsgetreu zu sein. Abgelehnt werden müsse dagegen alles, was durch "irgendwelche künstliche Mache, etwa durch Vermittlung der kinematographischen Bühnen"¹⁵⁵⁶ zustandegekommen sei. Ein beachtenswerter Unterschied zwischen Photographie und Kinematograph bestehe darin, daß letztere nur einen einzigen Moment festhalte, nur ein Nebeneinander wiedergebe und daher flächenhaft wirke. "Die lebende Photographie dagegen, die uns im Kinematographen vorgeführt wird, gibt ein Nacheinander wieder; die einzelnen Figuren werden lebendig, sie kommen in den Vordergrund und verschwinden im Hintergrund. Dadurch erhält das Bild etwas Plastisches, die dritte Dimension tritt eindringlich und deutlich hervor."¹⁵⁵⁷ Im raschen Wechsel der Bilder liege allerdings leicht etwas Oberflächliches, Hastendes und Unruhiges. Vor allem sei das große, weite Gebiet der Bewegung, das lebhafte Hin und Her in Natur und Menschenleben, das eigentliche Objekt und der naturgemäße Stoff der kinematographischen Vorführung - das zeige schon der Name "Kinematograph", was "Schreiber der Bewegung" heiße. Gerade hier, wo das beschreibende Wort und das starre Bild versagten, liege der Kulturfortschritt des Kinematographen. SELLMANN gab eine Vielzahl von Beispielen für die Verwendungsmöglichkeit des Kinematographen in Kultur und Natur, Wissenschaft und Schule, Kirche und Staat, und sagte voraus: "Der 'Tag im Film' wird noch große Bedeutung erlangen."¹⁵⁵⁸ - "Der Tag im Film" war die erste deutsche wochenschauähnliche Einrichtung, nach dem Vorbild von Gaumont-Woche und Pathé-Journal; die Freiburger Expreß-Filmgesellschaft brachte ab November 1911 "täglich aktuelle kinematographische Aufnahmen aus allen von der Tagespresse behandelten Gebieten"¹⁵⁵⁹ heraus.

An konkreten Reformvorschlägen bot SELLMANN den bekannten Katalog an: Volksaufklärungsarbeit durch Tagespresse und Reformervorträge; Arbeit von Vereinen und Behörden; gesetzliche Regelungen in bezug auf Steuern, Konzessionen und Zensur; positive Arbeit durch Mustervorführungen und Gemeindekinos. Das allerwichtigste bei der Kinoreform sei jedoch, daß keine schlechten, sondern nur noch gute Filme hergestellt würden. SELLMANN teilte HELLWIGs Ansicht, die Filmbranche richte sich nach dem

¹⁵⁵⁰ Ebenda, S. 24.

¹⁵⁵¹ Ebenda, S. 27.

¹⁵⁵² Ebenda.

¹⁵⁵³ Ebenda, S. 29.

¹⁵⁵⁴ Ebenda, S. 30.

¹⁵⁵⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁵⁵⁶ Ebenda, S. 32.

¹⁵⁵⁷ Ebenda.

¹⁵⁵⁸ Ebenda, S. 44.

¹⁵⁵⁹ A. J. STORFER, Die Zukunft der kinematographischen Zeitung. In: Der Kinematograph, Nr. 261, 27.12.1911.

Geschmack des Publikums.¹⁵⁶⁰ Anders als jener, glaubte er aber an die Kraft der Aufklärung: "Ich habe jedoch in dieser Beziehung einen großen Optimismus und behaupte dagegen, daß die Masse als solche jenseits von Gut und Böse ist und daß sie jedesmal so beschaffen ist, wie die gebildete Schicht eines Volkes sie haben will."¹⁵⁶¹

SELLMANN schrieb - wie nahezu alle reformerischen Filmbuchautoren jener Jahre - noch eine ganze Reihe von einschlägigen Aufsätzen. So beklagte er beispielsweise die fehlerhafte Verwendung der deutschen Sprache im Kinematographen.¹⁵⁶² Zu Jahresanfang 1913 prüfte er, angeregt durch die "Autorenfilm"-Debatte, am Beispiel des Pasquali-Films Im Zwange der Not die Frage, "was eigentlich der Kinematograph mit unserer Literatur zu tun hat"¹⁵⁶³? Dazu maß er das Filmdrama wiederum am Bühnendrama und zwar in fünf Punkten:

1. Die Sprache im Kinodrama lasse sich nicht beurteilen, denn es biete ja nur Bewegungen, keine Worte. Die Worte des Rezitators¹⁵⁶⁴ seien abhängig "von der Laune des Augenblicks und von seiner Eigenart. Ich habe oft schon die unpassendsten Witze und die größten Sprachfehler bei der Erklärung von Filmdramen gehört."¹⁵⁶⁵

2. Weil die Worte fehlten, könne "naturgemäß" von einer Charakterisierung der Personen im Kinodrama nicht die Rede sein; die Menschen im Kinodrama seien Schattengebilde ohne irgendwelche seelische Tiefe, Puppen, die die Gliedmaßen bewegten und dazu Fratzen schnitten. "Wohl läßt sich durch Bewegungen und durch Gesichterschneiden und durch die Beschaffenheit der Situation ein Engel und ein Teufel darstellen. Aber irgend wie verwickelte Charaktere anschaulich und lebenswahr darstellen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit."¹⁵⁶⁶

3. Infolgedessen sei kein strenger geschlossener Gang der Handlung möglich, denn eine innere psychologische Motivierung sei nicht vorhanden. Der Fortschritt der Handlung sei von Zufälligkeiten und Äußerlichkeiten abhängig, weshalb in jedem Filmdrama ohne Verlust oder Gewinn an irgendeiner Stelle etwas herausgeschnitten werden könne. "Die Spannung, die im Bühnendrama durch den Dialog, durch die sich widersprechenden Gedanken gegeben ist, muß hier durch plumpe Sensation und Äußerlichkeiten ersetzt werden."¹⁵⁶⁷

4. Die Milieuschilderung scheine im Kinodrama gewonnen zu haben; die Szenerie sei viel großartiger mit der herrlichen Natur, dem Menschengewühl; sie könne zudem schnell wechseln. "Allein das Milieu wird doch vor allen Dingen auch durch die Menschen charakterisiert, die ihre Gefühle und Gedanken dementsprechend äußern."¹⁵⁶⁸ Deshalb sei es nur reine Äußerlichkeit, "ein prunkendes Kleid um eine tote Puppe"¹⁵⁶⁹.

5. Daher könne man unmöglich von einem tieferen Gedankengehalt, von einer überwältigenden Grundidee sprechen. Ein Bühnendrama könne zum Ereignis werden, das Filmdrama dagegen könne nur die Sinne kitzeln, "es kann nur für den Augenblick aufregen und reizen, aber die Seele bleibt leer, und für den inneren Menschen ist es niemals von Wert und Gewinn."¹⁵⁷⁰

Die großen Werte des Kinematographen, befand SELLMANN, lägen in der Darstellung von Bewegung und Leben in der Natur, wovon selbst die Filmdramen Gebrauch machten. "Der wogende Wald, die to-

¹⁵⁶⁰ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 61.

¹⁵⁶¹ Ebenda, S. 50.

¹⁵⁶² Adolf SELLMANN, Kinematograph, Literatur und deutsche Sprache. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht (Leipzig), Nr. 1, Januar 1912, S. 54-56.

¹⁵⁶³ Adolf SELLMANN, Literatur und Kinematograph. In: Eckart (Berlin), Nr. 4, Januar 1913, S. 253.

¹⁵⁶⁴ Zum Zeitpunkt von SELLMANNs Aufsatz gab es Rezitatoren wohl nur noch in kleineren Vorort- und Kleinstadtkinos; formästhetisch wurden sie seit 1909/10 zunehmend durch Zwischentitel ersetzt und verdrängt.

¹⁵⁶⁵ Adolf SELLMANN, Literatur ..., a.a.O., S. 256.

¹⁵⁶⁶ Ebenda, S. 257.

¹⁵⁶⁷ Ebenda, S. 258.

¹⁵⁶⁸ Ebenda.

¹⁵⁶⁹ Ebenda.

¹⁵⁷⁰ Ebenda.

sende See, das rasende Auto, das schwebende Schiff usw.? Das ist Kinema, d.h. Bewegung, aber nicht Drama, d.h. Handlung. Der Bewegung liegen Naturkräfte zugrunde, der Handlung Seelenkräfte, Naturkräfte beobachte ich in der Wissenschaft, Seelenkräfte stelle ich dar in der Kunst. Daher gehört Kinema und Drama nicht zusammen, daher kann der Kinematograph niemals Dramatograph sein."¹⁵⁷¹ Die Bedeutung des Kinematographen liege auf wissenschaftlichem Gebiet, die Gebiete der Literatur und der Kunst seien ihm durchaus wesensfremd. "Wir kommen also zu dem Resultat, daß wir das Drama in jeder Form ablehnen."¹⁵⁷²

Auf SELLMANNs Aufsatz entgegnete SCHÖNFELD im "Kinematograph", es sei grundfalsch, das Kinodrama zur Literatur zu zählen. "Da ein Kinodrama lediglich aus Bildern besteht ..., so gehört es nicht zur Dichtkunst, sondern zur sogenannten 'bildenden' Kunst und nimmt innerhalb dieser Kunstgattung wieder eine ganz besondere Stellung ein."¹⁵⁷³

In der Replik auf einen weiteren Artikel im "Kinematograph", der seine "Fachautorität auf dem Gebiete der Kinematographie" offen in Zweifel stellte¹⁵⁷⁴, vertrat SELLMANN bereits im August 1913 nicht mehr die rigorose Ablehnungshaltung vom Januar. Ebenfalls im "Kinematograph" antwortend, trat er für Ruhe und Sachlichkeit in den Auseinandersetzungen zwischen Kinobranche und Kinoreformern ein und gestand dem Kinematographen eine "künstlerische Seite" zu.¹⁵⁷⁵ Künste, die sich durch Bewegung äußerten, wie die Schauspielkunst und die Tanzkunst, seien an erster Stelle berufen, durch den Kinematographen gefördert zu werden. "Der Künstler hat aber auch zu untersuchen, ob und inwieweit das Drama oder die Komödie durch den Kinematographen gefördert werden kann. Er hat festzustellen, auf welchen neuen Prinzipien sich das Kinodrama der Zukunft aufbauen kann. Er hat gründlich und sachlich den Nachweis zu liefern, daß ein Kinodrama möglich ist."¹⁵⁷⁶ Diese konstruktive Tendenz SELLMANNs setzte sich 1914 fort, denn obwohl er in einer Broschüre "Kino und Volksbildung" noch einmal die gesammelten Kinoreformer-Vorwürfe in populärer Form präsentierte, nahm er doch auch positiv zu einigen italienischen historischen Filmdramen Stellung. Den deutschen "Autorenfilm" Der Student von Prag gar hob er ganz besonders hervor: "Hier haben wir wirklich etwas Großes und Schönes. Hier hat geniale Kraft eines Dichters die Vorzüge der Veranschaulichung durch den Film ausgenutzt."¹⁵⁷⁷ Die herrlichen Landschaftsbilder der Umgebung Prags seien mit dem mystisch-romantischen Inhalt zu einem wirklichen Kunstwerk zusammengefügt worden. Es sei schade, daß man nicht auf eine Reihe derartiger wertvoller Filmdramen hinweisen könne.

Die erste Äußerung Willy RATHs¹⁵⁷⁸ zum Kino erschien wohl im Mai 1912, als Beitrag zum Theater-Kino-Streit, in der "Täglichen Rundschau", jener Tageszeitung, für die er als Theaterkritiker tätig war.¹⁵⁷⁹ Im September 1912 veröffentlichte AVENARIUS "Kunstwart" RATHs Aufsatz "Zur Kinofrage", "als eine Art von Vorläufer" einer gleichzeitig angekündigten "Dürerbund"-Flugschrift zum Thema: Gemeint waren die Tübinger Vorträge von GAUPP und LANGE, die im selben Monat als 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur herauskamen.¹⁵⁸⁰ RATH enttäuschte die Erwartungen der Kinoreform-Bewegten nicht. Mit einem an HELLWIG und SCHULTZE¹⁵⁸¹ gemahnenden Vokabular und Textaufbau nahm sich RATH die "rohen Scheindramen ohne Worte" vor, die "aus künstlerischen und ethischen Gründen be-

¹⁵⁷¹ Ebenda, S. 260.

¹⁵⁷² Ebenda, S. 262.

¹⁵⁷³ Max SCHÖNFELD, Bühnendrama und Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 336, 4.6.1913.

¹⁵⁷⁴ Nikol. JONIAK, Kino-Autoritäten. In: Der Kinematograph, Nr. 339, 25.6.1913.

¹⁵⁷⁵ Adolf SELLMANN, Kinoautoritäten. In: Der Kinematograph, Nr. 346, 13.8.1913.

Siehe dazu auch: derselbe, Der Kampf um den Kino. In: Bild und Film, Nr. 5, 1913/14, S. 97-100.

¹⁵⁷⁶ Adolf SELLMANN, Kinoautoritäten, a.a.O.

¹⁵⁷⁷ Adolf SELLMANN, Kino und Volksbildung, (Gemeinnützige Volksbibliothek, Nr. 17), M.Gladbach 1914, S. 7. Die Schrift geht auf einen Beschluß der Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages vom 7.1.1914 zurück: Eine "billige aufklärende Schrift" sollte insbesondere die Fühlungnahme mit den Arbeiterkreisen erleichtern. (Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages. In: Bild und Film, Nr. 5, 1913/14, S. 109).

¹⁵⁷⁸ Zu RATH siehe: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino, Frankfurt 1984, S. 201-202.

¹⁵⁷⁹ In "Kino und Bühne" (a.a.O., S. 26) gab RATH selbst folgende Quellenangabe: Willy RATH, Kino und Theater. In: Tägliche Rundschau (Berlin), 28./29.5.1912. - Unter diesem Datum hat die Fernleihstelle der Staatsbibliothek München jedoch nichts finden können.

¹⁵⁸⁰ Siehe: Robert GAUPP/Konrad LANGE, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, (100. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur), München 1912.

¹⁵⁸¹ In der "Täglichen Rundschau" faßte im Mai 1911 ein nicht genannter Autor einen Kinoreform-Aufsatz von SCHULTZE zusammen. (Mehr deutsche Films! In: Tägliche Rundschau, Nr. 237, 21.5.1911).

kämpft werden müssen"¹⁵⁸². Er sprach von 'Schundfilm' und 'lichtbildgewordenem Hintertreppenroman', von 'Unsegen für die Volks- und Jugendbildung' und dessen Bekämpfung durch 'Mittel der Verneinung' und 'positive Mittel'.¹⁵⁸³ Er ging sogar soweit, eine ästhetische Zensur zu fordern: "Schaffung eines 'Unfug'-Paragraphen, der es erlaubt, im Kino und auch anderswo dem tollsten Schund den Zutritt zu versperren, auch wenn weder die Religion, noch die öffentliche Sittlichkeit oder die Staatssicherheit in Gefahr ist."¹⁵⁸⁴ In schlechter Kinoreformer-Tradition genügte ihm die bloße Aufzählung von Titelformulierungen, um den sensationellen bzw. sentimental-kitschigen Charakter der 'Dramas' nachzuweisen. Die literarischen Kino-"Gönner" denunzierte er als "angebliche Künstler, die aus einer erbaulichen Mischung von ästhetischer Begriffsstutzigkeit und Lust an paradoxen Schlagworten das Kintopp-'Drama' gewöhnlicher Mache loben: es biete viel mehr Leben und dramatische Kraft, als alle Wortschauspiele."¹⁵⁸⁵

Es gibt aber auch eine andere, gegenläufige Tendenz in RATHs Aufsatz: Eine kinofreundliche Tendenz, die schon eingangs in einer korrekten Umschreibung des Mélièsschen Stoptricks aufblitzt - "durch das einfache Mittel, die logisch überleitenden Augenblicksbilder nach Belieben wegzulassen, brachte man die tollsten Hexenmeisterstückchen zuwege"¹⁵⁸⁶. Die Möglichkeit, sich zu künstlerisch Besserem und ethisch Feinerem zu entwickeln, könne dem Filmdrama nicht abgesprochen werden. "Die wunderbare Erfindung, der wir die herrlichen lebenden Wirklichkeitbilder verdanken, muß sich auch im dramatischen Bereich zu schönen Wirkungen verwerten lassen."¹⁵⁸⁷ Was SELLMANN erst 1914 im Student von Prag entdecken sollte, hatte RATH 1912 bereits an weitaus weniger ambitionierten Produkten erkannt: Einzelnes Feinere oder weniger Kitschige gebe es schon, beispielsweise "Pantomimen, die durch Heranziehung landschaftlicher Reize einigermaßen das ausgleichen, was ihnen an dramatischer Logik fehlt"¹⁵⁸⁸. RATH forderte: "Dichter in die Front!"¹⁵⁸⁹ Für dramatisch passionierte Lyriker und Novellisten biete sich in kurzen, gehobenen Kino-Dramen ein ergiebiges Feld. Doch seien "erheblich höhere künstlerische Leistungen von der Gesamtheit der Kino-Betriebe auf absehbares Menschendenken hinaus nicht zu erwarten"¹⁵⁹⁰. Für jedes Kino-'Drama' gälten die Einschränkungen der Pantomime, das "Filmstück" sei nur das schwarzweiße Abbild einer Pantomime, es könne keine wirklichen Persönlichkeits-, Raum-, Licht- und Farbreize entwickeln. "Wie die Pantomime wird das Kino-Stück immer von einer übertriebenen äußerlichen Handlung, von einer Häufung augenfälliger Effektmomente, von einseitig körperlicher Bewegung leben müssen."¹⁵⁹¹ Hier wie dort werde sich deren Armut, deren innerer Mangel nur bei kurzgefaßten Stücken leidlich verbergen lassen.

Auch wenn RATH das Kinodrama als Pantomime mißverstand, so ließ er sich doch immerhin auf dessen Formästhetik ein. Gerade diese Zwiespältigkeit RATHs - einerseits kinoreformerisch einen "Unfug"-Paragraphen zu fordern, andererseits dem Kinodrama eine Besserungsmöglichkeit zuzugestehen - entsprach durchaus der Strategie, die die München-Gladbacher "Lichtbilderei" und ihre Zeitschrift "Bild und Film" - als Kinoreformorganisation mit ökonomischen und künstlerischen Interessen am kommerziellen Verleih von Filmdramen - verfolgten. Da erscheint es nur logisch, daß RATHs "Kunstwart"-Aufsatz noch im Herbst 1912 in "Bild und Film" nachgedruckt wurde.¹⁵⁹² Und es kann auch nicht mehr verwundern, daß gerade RATH den Auftrag bekam, für die Buchreihe der "Lichtbilderei", die "Lichtbühnen-Bibliothek", ein Bändchen über "Kino und Bühne" zu verfassen. RATHs Position des Jahres 1912 war die eines Literaten, der auf dem Höhepunkt des Theater-Kino-Streits das Theater¹⁵⁹³ mit Kinoreformer-Argumenten verteidigte. In "Kino und Bühne" von 1913 mußte, unter dem Eindruck der Erfüllung seiner Forderung nach Dichterbeteiligung am Kino, seine Stellungnahme zur "Filmballadenpantomime" doch einhellig positiv ausfallen.

¹⁵⁸² Willy RATH, Zur Kino-Frage. In: Der Kunstwart (München), Nr. 23, 1. Septemberheft 1912, S. 299.

¹⁵⁸³ Ebenda, S. 302-303.

¹⁵⁸⁴ Ebenda, S. 302.

¹⁵⁸⁵ Ebenda, S. 300.

¹⁵⁸⁶ Ebenda, S. 299.

¹⁵⁸⁷ Ebenda, S. 301.

¹⁵⁸⁸ Ebenda.

¹⁵⁸⁹ Ebenda, S. 303.

¹⁵⁹⁰ Ebenda, S. 301.

¹⁵⁹¹ Ebenda, S. 302.

¹⁵⁹² Siehe: Willy RATH, Das Kino-"Drama". In: Bild und Film, Nr. 2, 1912-13, S. 43-44.

¹⁵⁹³ "Durch die zielbewußte, immer raffiniertere Konstruktion brutal-effektvoller Filmpantomimen, die als 'Dramen' bezeichnet werden, und kunstfremder Situationsschwänke erwuchs den Theatern der gefährliche Wettbewerb." Willy RATH, Zur Kino-Frage, a.a.O., S. 299.

"Kino und Bühne" erschien im Herbst 1913. RATHs Auftraggeber hatte ihm "sein sorglich gesammeltes Material an Pressestimmen zur Verfügung"¹⁵⁹⁴ gestellt. RATH bekundete zwar, überwältigt zu sein, ob der Fülle und der Verschiedenartigkeit der Meinungen, seine kurze Zusammenfassung dessen, "was die deutsche Presse in den letzten Jahren über schmerzliche und erfreuliche Folgen der Kinoerfindung zu sagen hatte"¹⁵⁹⁵, beweist aber eine recht genaue Kenntnis des Materials: Auf der einen Seite sah er die Kinematographen-Industrie mit ihren Fachzeitschriften, die verschieden abgestuft seien, "von der Vertretung nackter Geschäfts-Sonderinteressen bis zur gemeinnützigen Kino-Kulturwarte 'Bild und Film'"¹⁵⁹⁶; RATH ordnete also das Blatt seines Auftraggebers der kommerziellen Kinofachpresse zu. Auf der anderen Seite befanden sich zunächst "die Wahrer des Kunst- und Kulturgedankens"¹⁵⁹⁷ - den Begriff "Kinoreform" vermied RATH geradezu peinlich - und, "öfters ein bißchen irreführend nahe" bei letzteren, "die Vertreter der Theaterinteressen", also die literarische Intelligenz:

"Da sind junge Dichter und Zeitschriftenleiter, die mit schönem Zorn alles Filmdramatische in Grund und Boden verdammen; weltliche und geistliche Volkserzieher, die vor allem den sittlichen Gefahren der Kino-Volkstümlichkeit steuern wollen; Kunstwärter, die das Filmspiel ästhetisch heben wollen, und andere, die nachzuweisen suchen, daß das aus innern Gründen verlorene Liebesmüh bleiben müsse. Theaterleute sind da, die das Emporkommen der Kinos als den Ruin der Wortschaubühne beklagen und anklagen; andere, die für den 'Kintopp' schwärmen und von ihm keine Gefahr für die echte Bühnenkunst befürchten; Schauspieler (ihrer werden freilich zusehends weniger und weniger), die sich nimmermehr mit der Flimmerkiste einlassen wollen, und viele wiederum, die mit dem lebhaftesten Eifer zum Mimen vor der Hexenkamera übergehen; Bühnenschriftsteller, die ganz ähnlich in zwei höchst ungleiche Heerhaufen geschieden sind; Gemeinde- und Staatspolitiker, denen merkwürdige Beziehungen zwischen Kino und Partei aufgegangen sind."¹⁵⁹⁸

So manche Gegensätzlichkeit sei auf Mißverstehen und dieses wiederum auf mangelnde Vertrautheit mit dem neuen Gegenstand zurückzuführen. Hier wollte RATH entwirren, mit äußerster Sachlichkeit zur "Klärung von einer höhern Warte aus als von den Zinnen der Partei"¹⁵⁹⁹ beitragen, dabei ständig die "Kulturinteressen der Allgemeinheit" vor Augen. In concreto erweist sich RATH allerdings als eine Art filmpolitisches Chamäleon, denn jeder der drei Teile seines Buches läßt sich in seiner argumentativen Tendenz einer anderen Interessengruppe zuordnen:

- Im ersten Kapitel, "Emporkömmling Kino"¹⁶⁰⁰, verurteilte RATH, ganz im Sinne der Kinoreform-Bewegung, die "unverflorene Spekulation auf niedrige Instinkte", die mit Recht die "entschiedenste Abwehr von seiten der Bildungsträger, der sittlich-geistigen Führer und der Obrigkeiten"¹⁶⁰¹ erfahren habe. Die Rückständigkeit der Deutschen bei der "Filmzugstückmache" interpretierte er flugs als "Beweis unserer höhern Kultur"¹⁶⁰² im Vergleich zu Frankreich und zum "Kulturneuland Nordamerika". Fremde Unart und Verkommenheit, undeutsche Physiognomien und Manieren würden als "sozusagen normalmenschliche" eingeschmuggelt.¹⁶⁰³ (BALÁZS sollte 1924 in "Der sichtbare Mensch" schreiben, im stummen Film liege "der erste lebendige Keim jenes weißen Normalmenschen verborgen, der als Synthese aus den verschiedenen Rassen und Völkern einmal entstehen wird"¹⁶⁰⁴.) Als Ursache für die "Weltherrschaft des Schundfilms" benannte RATH, daß "Emporkömmlinge ohne ausreichende Bildung, ohne irgendeine Beziehung zu künstlerischem oder sonstig geistigem Wesen den Emporkömmling Kino in der Gewalt hatten"¹⁶⁰⁵. Auch die Präferenz der Kinoreformer für dokumentarische Aufnahmen gab RATH vor zu teilen

¹⁵⁹⁴ Willy RATH, *Kino und Bühne*, a.a.O., S. 4.

Das Pressearchiv der "Lichtbilderei" dürfte ebenfalls als Materialbasis für die - ursprünglich als Band 9 der "Lichtbühnen-Bibliothek" vorgesehenen - Filmbibliographie von Gustav BUDJUH, "Das deutsche Kino-Schrifttum 1896-1916" gedient haben.

¹⁵⁹⁵ Willy RATH, *Kino und Bühne*, a.a.O., S. 3.

¹⁵⁹⁶ Ebenda.

¹⁵⁹⁷ Ebenda.

¹⁵⁹⁸ Ebenda, S. 4.

¹⁵⁹⁹ Ebenda, S. 3.

¹⁶⁰⁰ Vorabdruck unter demselben Titel in: *Kunstwart* (München), Nr. 24, zweites Septemberheft 1913, S. 415-424.

¹⁶⁰¹ Willy RATH, *Kino und Bühne*, a.a.O., S. 6.

¹⁶⁰² Ebenda.

¹⁶⁰³ Ebenda, S. 7.

¹⁶⁰⁴ Béla BALÁZS, *Der sichtbare Mensch*, a.a.O., S. 32.

¹⁶⁰⁵ Willy RATH, *Kino und Bühne*, a.a.O., S. 11.

("so schöne Proben aus dem Ewigkeitsdrama Natur"¹⁶⁰⁶) und er fand den 'papierenen Schund' im Schundfilm hundertfach gefährlicher wiedergeboren. Die Frage, ob das Volk den Schundfilm wolle, mochte er nicht entscheiden, erklärte sich dessen Interesse daran mit dem "Trieb zur Lebensfülle", der in der Volksseele arbeite; wer abwechslungsreiche Außenwelt nicht in der Wirklichkeit erleben könne, den treibe der Lebenshunger zu einer Ersatzwelt hin.¹⁶⁰⁷

- Im zweiten Kapitel, "Die Bühne in Not"¹⁶⁰⁸, ergriff RATH Partei für die Theaterlobby innerhalb der literarischen Intelligenz, doch nicht ohne kritische Untertöne. "Als der Kino sich vornehmlich auf das 'Drama' verlegte, mußte er der Bühne ins Gehege kommen."¹⁶⁰⁹ RATH breitete zunächst die Klagen der Theaterleute gegen den "Eindringling Kino" aus, wie sie in der Bühnenvereins-Denkschrift von 1912 vorgebracht worden waren, bemängelte allerdings sogleich deren Einseitigkeit: Hier werde nicht die "Alltagsbühne", sondern eine "Idealbühne" präsentiert, der die Leute vom Lichtspiel mit Recht ein "Idealkino", in wie himmelweiter Ferne dies auch schweben möge, entgegensetzen könnten. "Die Mehrzahl der Herren Bühnenbeherrscher betreibt das Gewerbe doch selber mit unheimlicher Zielbewußtheit als (mehr oder minder offensichtliches) Geschäft, genau wie die Kintoppinhaber."¹⁶¹⁰ Auch die Bühnen müßten an sich selbst arbeiten, "zur entschiedenen Vervollständigung des Wortbühnenwesens"¹⁶¹¹. Die deutsche Bühne müsse "entgeschäftlicht" werden, "die Städte sollen selber das bestmögliche Theater den Einwohnern höchst wohlfeil darbieten"¹⁶¹². Zur Mitarbeit von Bühnenleuten beim Kino bezog RATH eine pragmatische ("realpolitische") Position: Die Lösung der "Wortspieler-Lichtspielerfrage" müsse man der natürlichen Entwicklung der Dinge überlassen. Der Zudrang der Bühnenschauspieler zum Kino sei übermächtig. "Die Mimik vor der Kurbelkamera unterscheidet sich allerdings von der mimisch-sprecherischen Arbeit des Wortbühnenkünstlers. Schauspieler, deren Stärke die Sprechkunst ist, eignen sich natürlich weniger für die Pantomime; auch gewinnt die körperliche Erscheinung des Künstlers ohne Zweifel eine wesentlich erhöhte Bedeutung in dem stummen Spiel, das ganz auf die photographische Aufnahme angewiesen ist."¹⁶¹³ Ein Schaden für die Bühne bestehe in der Schwächung der Bühnentruppe und in der Stärkung des Gegners durch Talente und zugkräftige Namen. Der Film werde jedoch zunehmend Darsteller ausschließlich für seine Zwecke heranziehen. Dasselbe, wie für die Schauspieler, gelte auch für die Bühnenschriftsteller. Bei beiden sei die Filmindustrie so klug gewesen, mit ihren Einkäufen "oben", mit den "gangbarsten Namen" zu beginnen. RATH meinte offenbar lautstarke Kinogegner, wie Hans KYSER bzw. Konrad LANGE, mit seinem Urteil: "Wenn vereinzelte jüngere Dichter mit stürmischem Publizitätsbedürfnis oder ältere Ideologen mit grundsätzlicher Lebensfremdheit gegen die 'Entwürdigung' wettern, die in der Beschäftigung mit der Filmpantomime liegt, so stürzen sie sich in die Gefahr, donquichotisch zu wirken."¹⁶¹⁴ Aber auch RATH befand es als Barbarei und als Kitschmode, mit der Verfilmung "vorhandener Modewerke von mehr oder minder verdientem Meisterruf" den Spielplan des Kinos künstlerisch retten zu wollen. Doch, daß "Dramenschreiber, die guten Instinkt für wirksame Szenenführung, dagegen keine Ahnung von eignem Denken, von den Geheimnissen der Psychologie oder der Sprache haben"¹⁶¹⁵, allesamt zum Kintopp übergingen, sei im künstlerischen Interesse der Bühne aufs innigste zu wünschen. Einige Jahre später, 1919, sollte RATH selbst diesen Weg gehen.

- Im dritten und für diese Arbeit wichtigsten Kapitel, "Künstlerische Möglichkeiten des Lichtspiels"¹⁶¹⁶, entpuppte sich RATH schließlich als entschiedener Befürworter des Spielfilms, für den er meist den Begriff "Lichtspiel"¹⁶¹⁷ benutzte, einige Male doch auch von "Kinodrama" oder "Filmdrama" schrieb, gelegentlich auf Eigenschöpfungen wie "Filmspiel", "Lichtpantomime" und "Filmpantomime" zurückgriff. Er

¹⁶⁰⁶ Ebenda, S. 13.

¹⁶⁰⁷ Ebenda, S. 14.

¹⁶⁰⁸ Vorabdruck unter demselben Titel in: Konservative Monatsschrift (Quedlinburg), Mai 1913, S. 748-754; Juni 1913, S. 847-853.

¹⁶⁰⁹ Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 17.

¹⁶¹⁰ Ebenda, S. 20.

¹⁶¹¹ Ebenda, S. 26.

¹⁶¹² Ebenda, S. 37.

¹⁶¹³ Ebenda, S. 27.

¹⁶¹⁴ Ebenda, S. 30.

¹⁶¹⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁶¹⁶ Vorabdruck unter dem Titel: Zur Ästhetik des Lichtspiels. In: Eckart (Berlin), August 1913, S. 730-742.

¹⁶¹⁷ "Auf der Grundlage der völlig gebrauchsfähig gewordenen Erfindung erwuchs erst im Ausland eine Industrie, die da lebende Lichtbilder einer sehr volkstümlichen Art - Lichtspiele - erprobte und immer massenhafter in die Welt entsandte. Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 6.

plädierte dafür, die "Kunstmöglichkeit des dramatischen Lichtspiels zu erhöhen"¹⁶¹⁸, denn der dramatisch geformte oder gewollte Film werde auf keinen Fall von seiner Beliebtheit verlieren. Wie das Lichtspiel als dramatisches Kunstwerk eine Spielart ebenbürtigen Theaters sei, so stünde ebenfalls der "geschmackvoll unterhaltende Pantomimenfilm" in legitimem Geschmackswettbewerb mit der kunstgewerblichen Wortbühne.

Seine Suche nach den künstlerischen Möglichkeiten des Lichtspiels begann RATH mit der Erörterung der "offenkundigen Grenzen" seiner Kunstmittel: "Immerdar müssen dem Kinodrama (und jeder Lichtbildfolge) selbstverständlich Wirklichkeitswerte wie Körperlichkeit und Raumausdehnung fehlen."¹⁶¹⁹ Es sei nicht darüber hinwegzukommen, daß der Film stets nur eine "mechanische Kopie des Lebendigen" zu geben vermöge; der Wirklichkeitsmangel des Abbildes werde als grundsätzlicher Mangel der 'Filmkunst' empfunden. (ARNHEIM sollte 1932 gerade die Wirklichkeitsmängel des Abbildes zur äußerst produktiven Basis seiner ästhetischen Theorie des Stummfilms machen.¹⁶²⁰) Wenn man sich schon mit dem Abbild, der Vervielfältigung, der Kopie begnügen müsse, gab RATH gewissermaßen die klassische Definition aller Theorie, die die Filmkunst vor der Kamera inszeniert wissen will: "... so sollten wir um so entschiedener darauf halten, daß das Urbild, der stumm-dramatische Gegenstand der einmaligen Aufführung vor der Lichtbildlinse, und diese Darstellung selber künstlerisch seien oder mindestens - realpolitisch gesprochen - möglichst kunsthaltig und jedenfalls frei von kunstwidrig Geschmacklosem"¹⁶²¹. Außer der dritten Dimension blieben dem Lichtspiel auch die Farben und die Sprache versagt. In diesem Zusammenhang äußerte RATH weniger an der technischen Entwicklung Zweifel als an deren ästhetischen Folgen: Die Vereinigung zweier Maschinen, Kinematograph und Phonograph, werde nie "eine innerliche einheitliche Gesamtwiedergabe der organischen sichtbar-hörbaren Wirklichkeit"¹⁶²² erzeugen, denn die Stimmen der Ferne kämen in ihrer echten materiellen Wesenheit, die zugehörigen Gestalten oder Naturerscheinungen jedoch völlig entmaterialisiert als Schatten auf der Leinwand.

Für RATH stand eindeutig fest, wo das für die Filmkunst notwendige künstlerische Ereignis vor der Kamera einzuordnen war: "... unser Lichtspiel im engeren Sinne, das sogenannte Filmdrama, ist das mechanisch-zeichnerische Abbild einer Pantomime."¹⁶²³ Wenn das 'Drama' des Kinos künstlerisch sein wolle, dann könne es nur Pantomime sein, "Lichtpantomime". Der eigentümliche Reiz der Bühnenpantomime liege darin, "daß sie mit den Nachbarkünsten liebäugelt, ohne sich einer gänzlich hingeben zu können; sie kommt vom Tanz und will zum Drama und bleibt mitteninne stehen - weil die Musik sie bannt!"¹⁶²⁴ Sie mime dramatische Handlung, ohne Worte zu haben, mime tänzerische Springlebendigkeit, ohne sich zu unaufhörlichem Tanzschritt zu verpflichten, mime Musikbesessenheit, ohne sich zum Lied begeistern zu lassen. Dieser szenischen Mischgattung ähnele die poetische Mischgattung der episch-lyrisch-dramatischen Ballade.¹⁶²⁵

In seinen dramaturgischen Möglichkeiten sah RATH das Lichtspiel auf einfachere Expositionen beschränkt, doch entzögen sich die Kunstmittel der Spannung und der Steigerung, ja des inneren Konfliktes nicht grundsätzlich der Filmkurbel. Als Beispiel - "ein wundervoller Vorwurf für ein Meisterdrama des Films"¹⁶²⁶ - benutzte RATH den Stoff zu Shakespeares "Macbeth" und entwarf ein Filmexpose. Überpantomimische Zusammenhänge müsse man stilgerecht, d.h. ohne 'reichlichen Zettelkram' verständlich machen: "Ob das stilsprengende Äußerliche, das Mimikwidrige, in eigens projizierten Briefen und Zwischenerläuterungen zu einzelnen Vorgängen oder in Programmberichten erscheint, ist im Grunde gleichgültig, ist gleichermaßen verkehrt."¹⁶²⁷ Streng genommen dürften nur Schauplatz, Zeit und handelnde Personen im Titel oder Programmheft angegeben werden. Was das Bild darstelle, dürfe wohl in einem knappen Titel erläutert werden, nicht jedoch, was Menschen redeten. Ein rechtmäßiges, weil stilgerechtes

¹⁶¹⁸ Ebenda, S. 39.

¹⁶¹⁹ Ebenda, S. 40.

¹⁶²⁰ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, Berlin 1932, München 1974, Frankfurt 1979, S. 24-133.

¹⁶²¹ Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 41.

¹⁶²² Ebenda, S. 42.

¹⁶²³ Ebenda. - Siehe auch, hier S. 120.

¹⁶²⁴ Ebenda, S. 43.

¹⁶²⁵ Siehe hier, S. 118.

¹⁶²⁶ Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 45.

¹⁶²⁷ Ebenda, S. 47.

Hilfsmittel biete jedoch der "verbildlichte Gedanke, das visionäre Bild"¹⁶²⁸. Das Ideal des künstlerischen Lichtspiels bleibe die reine Pantomime: "Bildlichkeit, Bildlebendigkeit bestimmt den Stil des Lichtspiels."¹⁶²⁹ Die Gebärde hätten Wortdrama und Lichtspiel gemeinsam; im Lichtspiel trete an die Stelle des Wortes vor allem das Sinnbild: "... die Krone besagt Herrschermacht, die dargereichte Rose verrät Liebe, ein Spiel mit der Waffe ersetzt einen Monolog voll brütenden Hasses."¹⁶³⁰ Aber auch der unvermeidliche Brief bleibe künstlerisch berechtigt, wenn er sich ins Bild füge, wenn man zumindest die lebendige Hand sehe, die ihn halte. Bild-Leitmotive in sinnvoller Wiederkehr könnten die "Bildsprache" der Lichtpantomime reizvoll bereichern.

RATHs Idealkino war die "reine Lichtballadenmimik", nur ihr gestand er Kunststatus zu, von ihr schied er eine "Unterstufe", nicht "rein kunsthaltig", aber auch nicht eigentlich kunstwidrig: "Halbkunst, die stark nach der Lebenswirklichkeit schielt, Zeitliches oder Alltägliches umfängt und als Kunstgewerbe oder Unterhaltungskunst zum bessern Komfort, nicht zu den festlichen Notwendigkeiten des Kulturlebens gehört."¹⁶³¹ Die kunstlose Beimischung bestehe hierbei aus "unnotwendiger Schilderung", die sich weniger an die Phantasie ("das menschliche Aufnahmeorgan für Kunst") als mit dem "Stoffreiz" an den Verstand und mit dem "Bewegungsreiz" an die Sinne wende: "Durch die Befreiung aus der Bühnenenge konnte die Pantomime ihre Stoffe gewaltig vermehren und den Bewegungsreiz unendlich weit über die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers hinaus entwickeln."¹⁶³² Das erweise sich nicht nur im dramatischen Lichtspiel, als unerhört neuer Spielart der Pantomime, sondern auch in "Trickfilmen", die mit den Naturgesetzen Fangball spielen, leblose Gegenstände zu possierlichen Lebewesen machen, ... alle Macht der Zeit überwinden."¹⁶³³ Es seien auch künstlerisch reizvolle Trickfilme denkbar: heitere oder dämonische Grotesken, sinnige und tiefsinnige Märchen. Nicht zuletzt solle die allbekannte Fähigkeit des Films, wundervolle Erscheinungen der landschaftlichen Natur wiederzugeben, für künstlerisch angelegte Lichtspielballaden genutzt werden.

Wegen des dramatischen Anfängertums der bisherigen Filmerzeugung werde die Gebundenheit des Lichtspiels an epische Bedingungen überschätzt. "Der Widerspruch zwischen den Behauptungen, das Lichtspiel sei dramatisch und das Lichtspiel sei notgedrungen episch, löst sich durch den Einblick in die Mischlingsnatur der Pantomime, der Ballade und also erst recht der Filmballadenpantomime."¹⁶³⁴ Im Wesen der Lichtspielpantomime lägen - begrenzte - künstlerische Möglichkeiten, für die Dichter mit Begabung für die "Grenzfallkunst des episch-lyrischen Dramas" benötigt würden. Wortdramen und wortdichterisch heraufgekommene Poeten sollten aus dem Spiel bleiben. "Die Filmpantomime will vom innersten Kern des Rohstoffes aus völlig eigens für den Zweck gearbeitet sein"¹⁶³⁵, betonte RATH die Eigenständigkeit der Filmkunst und schloß mit dem "Gesamtergebnis" seiner Untersuchung: "Der Kino ist vollends zu entpöbeln, die Wortbühne endlich zu vervolkstümlichen, damit ein beiderseits und fürs Ganze ersprießlicher Ausgleich geschaffen werde. Beide Rettungstaten sind durchführbar. Möge man das allseits erkennen und nicht auf die lange Bank schieben, was getan werden muß!"¹⁶³⁶

Die "Lichtbilderei"-Mitarbeiterin RENNERT mußte in ihrer "Bild und Film"-Rezension RATHs Buch "Dichtern, Regisseuren, Ästheten, Volksbildungsfreunden" natürlich wärmstens empfehlen. Als besonderen Vorzug stellte sie heraus, daß die Broschüre "auf gründlicher Kenntnis der ganzen einschlägigen Kinoliteratur beruht"¹⁶³⁷. Das Bändchen von TANNENBAUM, "Kino und Theater", das RENNERT ebenfalls lobend erwähnt, kann RATH aber nicht gelesen haben; es hätte ihm manche Irrtümer erspart. Irrtümer, wie sie beispielsweise ECKART schon im Oktober 1913 monierte. Hatte RENNERT von RATH angenommen, "daß er nirgends unbewiesene Behauptungen und scharfe Werturteile aufstellt; sondern ruhig, sachlich, ohne Prophetenton spricht"¹⁶³⁸, so war ECKART gegenteiliger Ansicht, wenn ihn "der

¹⁶²⁸ Ebenda, S. 48.

¹⁶²⁹ Ebenda.

¹⁶³⁰ Ebenda.

¹⁶³¹ Ebenda, S. 49.

¹⁶³² Ebenda, S. 50.

¹⁶³³ Ebenda.

¹⁶³⁴ Ebenda, S. 51.

¹⁶³⁵ Ebenda.

¹⁶³⁶ Ebenda, S. 52.

¹⁶³⁷ Malwine RENNERT, Kino und Bühne. Von Willy Rath. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 2, 1913/14, S. 46.

¹⁶³⁸ Ebenda, S. 47.

schulmeisterliche Ton avenarischer Dogmatisierungswut¹⁶³⁹ verstimmte. ECKART widersprach RATH, nicht Pantomime sei das Kinodrama, nicht mit "formaler Ästhetik äußerlich schöner Bewegungen"¹⁶⁴⁰ habe es zu tun, vielmehr mit der symbolischen Gestaltung einer Idee in dramatischer Form. Und RATHs These, dem Kino müßten immer Körperlichkeit und Raumausdehnung fehlen, nannte ECKART mit Recht einen Trugschluß: "Die Zweidimensionalität des Bildes erweitert sich sogleich zur Dreidimensionalität, wenn sich die Personen darin bewegen"¹⁶⁴¹. Der Kinoreformer HÄFKER, ebenfalls Autor der "Lichtbühnen-Bibliothek", aber im Gegensatz zu RATH entschiedener Spielfilmgegner, urteilte über "Kino und Bühne": "Die ... Schrift von Rath gibt ein Spiegelbild von der heute noch in dieser Frage herrschenden - Ratlosigkeit."¹⁶⁴² In 'dieser Frage', der Bejahung oder Verneinung jeglicher Kinodramatik, konnte sich HÄFKER durchaus von RATH provoziert oder zumindest mißverstanden fühlen. Denn was HÄFKER in seinem "Lichtbühnen"-Band "Kino und Kunst" als Alternative zum Spielkino ausgearbeitet hatte, mußte er von RATH in die Formästhetik der "Lichtpantomime" vereinnahmt sehen, auf die bloß photokünstlerisch-malerischen Probleme des Kinodramas beschränkt.¹⁶⁴³ HÄFKER 1917 rückschauend: "Ich glaubte, als ich ... 'Kino und Kunst' schrieb, ... sie (die Kinodramatik, HHD) noch mit kurzen Worten erledigen zu können. Wenige Wochen darauf belehrte mich eine im gleichen Verlag erscheinende, von Sachkenntnis und Denken wenig getrübe Schrift eines Dramaturgen, wie ich mich geirrt hatte"¹⁶⁴⁴.

RATH selbst, in den zwanziger Jahren fleißiger Drehbuchautor, bezog sich in einem Aufsatz von 1926, "Vom Werden unsrer Filmdramatik", einer 'impressionistischen' Entwicklungsgeschichte des deutschen Films, auf sein Bändchen von 1913. Er zitierte jedoch nicht aus dem formästhetischen dritten Kapitel - Pantomime-Analogien waren mittlerweile von BALÁZS und anderen mehrfach widerlegt worden - , sondern aus dem ersten Kapitel die Passage "Was will das Volk?"¹⁶⁴⁵, in der er das Interesse des Publikums am 'Schundfilm' mit dessen "Lebenshunger" erklärt hatte.

2. Kinematographie als "Unkunst": Konrad LANGE

Wie in den anderen Teilen des Deutschen Reiches fanden auch in Württemberg von 1910 bis 1913 Protestversammlungen gegen den Kinematographen statt, hier besonders mit der Zielrichtung einer gesetzlichen Regelung der Kinozensur. Auf der publizitätsträchtigsten Veranstaltung dieser Art am 21. Mai 1912 in Tübingen hielten die Professoren Robert GAUPP und Konrad LANGE Vorträge über den "Kinematographen als Volksunterhaltungsmittel" vom je fachspezifischen Standpunkt des Mediziners bzw. Kunsthistorikers aus.¹⁶⁴⁶ Im darauffolgenden September erschienen diese Vorträge als 100. "Flugschrift zur Ausdruckskultur" des Dürerbundes,¹⁶⁴⁷ der bedeutendsten Einzelorganisation der Gebildeten-Reformbewegung zwischen Jahrhundertwende und Weltkrieg. Der Dürerbund war 1902 von "Kunstwart"-Herausgeber Ferdinand AVENARIUS begründet worden mit der Absicht: "Nicht nur reden und protestieren, sondern arbeiten! Nicht nur dabeistehen, sondern auch bauen! Nicht nur bedauern, sondern auch helfen!"¹⁶⁴⁸ Der Begriff "Ausdruckskultur" meinte das Erstreben sittlicher Werte durch ästhetische. Zehn Jahre nach Gründung, also zum Zeitpunkt des Erscheinens der GAUPP/LANGE-Flugschrift, galt der Dürerbund als "eine 'halbwegs mächtige' Partei"¹⁶⁴⁹, waren ihm 335 selbständig arbeitende Vereine angeschlossen, wirkte er über eine breite Palette von Aktivitäten, wie Eingaben und Gutachten an Behörden,

¹⁶³⁹ Walther ECKART, Das Kinodrama. I. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 2, 12.10.1913, S. 1.

¹⁶⁴⁰ Ebenda.

¹⁶⁴¹ Walther ECKART, Das Kinodrama. II., a.a.O., Nr. 3, 19.10.1913, S. 5.

¹⁶⁴² Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, M.Gladbach 1915, S. 42.

¹⁶⁴³ Siehe: Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 39.

¹⁶⁴⁴ Hermann HÄFKER, Kino und Politik. In: Das neue Deutschland (Berlin), Nr. 12, 15.3.1917, S. 324.

¹⁶⁴⁵ Willy RATH, Vom Werden unsrer Filmdramatik. In: Rudolf PABST (Hrsg.), Das Deutsche Lichtspieltheater, Berlin 1926, S. 91-93; derselbe, Kino und Bühne, a.a.O., S. 14-15.

¹⁶⁴⁶ Die Veranstaltung "war vom Rektorat der Universität, von der Stadtverwaltung, den Rektoraten der Schulen und mehreren Vereinen einberufen und von gegen 500 Personen besucht." Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920, S. 195.

¹⁶⁴⁷ Robert GAUPP/Konrad LANGE, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, 100. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1912.

¹⁶⁴⁸ Zehn Jahre Dürerbund. In: Kunstwart (München), Nr. 1, 1. Oktoberheft 1912, S. 24.

¹⁶⁴⁹ Gerhard KRATZSCH, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969, S. 141.

eine Zeitungskorrespondenz¹⁶⁵⁰, literarische Ratgeber für Erwachsene und Jugendliche, Volkskalender, Wanderausstellungen, Bucheditionen, u.a.m.¹⁶⁵¹ Von besonderer Relevanz war jedoch die "Flugschriften"-Sammlung mit insgesamt 210 Titeln zwischen 1905 und 1926¹⁶⁵², darunter drei weiteren zur Kinematographie¹⁶⁵³.

In ihren Vorträgen beschränkten sich GAUPP und LANGE zwar formal jeder auf einen eigenständigen Aspekt. GAUPP¹⁶⁵⁴ wollte den Kinematographen vom medizinischen und psychologischen Standpunkt, LANGE vom ethischen und ästhetischen Standpunkt her beleuchten. Doch zumindest GAUPP wilderte stark im Revier des Kollegen, beispielsweise wenn er sich eingehend den Filminhalten widmete. Nicht nur, daß er gegenüber früheren Autoren rein gar nichts Neues zum Thema beitrug, verhedderte sich GAUPP überdies in seinem eigenen Thesengestrüpp: So begründete er zunächst den Erfolg des Kinos damit, es sei ein "Müheleses Genießen ohne geistige Mitarbeit"¹⁶⁵⁵, behauptete dann aber an anderer Stelle, wo es ihm um die Schäden durch das Kino ging, wer folgen wolle, "muß seine Aufmerksamkeit enorm anstrengen"¹⁶⁵⁶. Der Widerspruch wird auch durch den Hinweis nicht geklärt, im ersten Falle seien die Filmdramen und im zweiten die belehrenden Filme gemeint.¹⁶⁵⁷

In jeder Beziehung wichtiger ist der Vortrag LANGES¹⁶⁵⁸, nicht nur weil hier erstmals ein Ordinarius für Kunstwissenschaft Stellung zum Kino bezog. Konrad LANGE¹⁶⁵⁹ ist bis heute der bekannteste Kino-reformer, das ist jedoch weniger auf seine Vorkriegspublikationen als auf seine beiden einschlägigen Bücher von 1918 und 1920 zurückzuführen.¹⁶⁶⁰ Doch schon vor 1914 ragte er aus der Masse der kino-reformerisch sich äussernden Autoren heraus, denn wo diese nur behaupteten, suchte er - wie allenfalls noch SELLMANN und HÄFKER - theoretisch zu belegen. Dem Vortrag von 1912 ist anzumerken, daß er mehr auf Lektüre als auf Filmbesuch basierte. Selbst Reformerkollege SELLMANN bemängelte: "An einigen Stellen der Broschüre merkt man allerdings mangelnde praktische Erfahrung im Kinowesen. So nur ist es erklärlich, daß beide Verfasser die Lichtseiten des Kinos nicht klar genug erkennen."¹⁶⁶¹ LANGE betonte eingangs ausdrücklich, er habe "erst kürzlich" mehrere Vorstellungen des Kinematographen besucht und "abgesehen von dem psychischen Widerwillen, den ich bei den meisten Vorführungen zu überwinden hatte, die physischen Schädigungen der Augen und des Nervensystems besonders stark empfunden"¹⁶⁶². Die zu schnelle Projektion, die LANGE beklagte, war ein recht verbreiteter Mißstand in der Frühzeit des Kinos. Doch LANGE schloß aus diesem Mißstand gleich auf das Wesen des Kinos, die dargestellten Vorgänge nähmen einen unwahren und unnatürlichen Charakter an, sie bewirkten das Gegenteil

¹⁶⁵⁰ Die Vorträge von GAUPP und LANGE erschienen 1912 in gekürzter Form auch als "Korrespondenzen des Dürerbundes". (Konrad LANGE, Das Kino ..., a.a.O., S. 1). Nachgedruckt wurden diese Korrespondenzen beispielsweise in der "Rheinisch-Westfälischen Zeitung" und im "Dresdner Anzeiger". Siehe: Konrad LANGE, Die Kunst des Kinematographen. In: Rheinisch-Westfälische Zeitung, 13.7.1912, zit. in: Edi MEINHARDT, Die Kunst des Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 33, 17.8.1912, S. 14, 19, 22; Sonntagsbeilagen des "Dresdner Anzeiger", 30.6.1912 und 7.7.1912, zit. in: O. Th. STEIN, Professoren-Kino-Weisheit. In: Der Kinematograph, Nr. 291, 24.7.1912. Bereits 1909 hatte es eine Dürerbund-Korrespondenz zum Kino gegeben: Max BRETHFELD, Straßenkinematograph und Schuljugend, Dürerbund-Korrespondenz Nr. 13, 13.4.1909, nachgedruckt in: Neue Deutsche Frauen-Zeitung (Düsseldorf), Nr. 36, 1909, S. 3-4.

¹⁶⁵¹ Zehn Jahre Dürerbund, a.a.O., S. 25-27.

Erwähnt sei, daß auch der "Kunstwart", als Organ des Dürerbundes, zwischen 1907 und 1914 einige Aufsätze und Zuschriften über Film veröffentlichte, darunter von: AVENARIUS (1907), von SCHOLZ (1908), RATH (1912 und 1913), RAUSCHER (1913), FRIELINGHAUS (1913), SCHMIDT (1914) und NÖRRENBURG (1914).

¹⁶⁵² Gerhard KRATZSCH, a.a.O., S. 450.

¹⁶⁵³ Siehe: Hermann HÄFKER, Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege, 128. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1914; Lydia EGER, Der Kampf um das neue Kino, 189. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1922; Adolf VETTER/Wolfgang SCHUMANN, Kinofragen der Zeit, 194. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1924.

¹⁶⁵⁴ Robert GAUPP, Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt. In: Robert GAUPP/Konrad LANGE, a.a.O., S. 1-12. Siehe ferner: derselbe, Die Gefahren des Kino. In: Süddeutsche Monatshefte, Juni 1912, S. 363-366.

¹⁶⁵⁵ Robert GAUPP, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 4.

¹⁶⁵⁶ Ebenda, S. 5.

¹⁶⁵⁷ STEIN stellte bereits 1912 die Widersprüche GAUPPs bloß. Siehe: O. Th. STEIN, Professoren-Kino-Weisheit, a.a.O.

¹⁶⁵⁸ Konrad LANGE, Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. In: Robert GAUPP/Konrad LANGE, a.a.O., S. 12-50.

¹⁶⁵⁹ Zur Person LANGES siehe: (Helmut H. DIEDERICHS), Konrad Lange - Kinoreformer. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 9. Lieferung 1987.

¹⁶⁶⁰ Siehe: Konrad LANGE, Nationale Kinoreform, M.Gladbach 1918; derselbe, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920.

¹⁶⁶¹ Adolf SELLMANN, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. In: Bild und Film, Nr. 8, 1912/13, S. 198.

¹⁶⁶² Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 12.

von dem, was künstlerische Darstellung bewirken wolle, nämlich Klarheit und Deutlichkeit: "Die kinematographische Darstellung einer bewegten Volksmenge aber gibt uns die Natur mit der ganzen Unruhe und Unklarheit wieder, die sie in der Wirklichkeit hat, und die, auf die Fläche übertragen, deshalb so stört, weil die Personen, die in der Wirklichkeit durch ihre Tiefendistanz voneinander geschieden werden, auf der Fläche rasch und unklar durcheinanderhuschen. Eine kinematographische Darstellung ist also schon aus rein formalen Gründen keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine ganz rohe Reproduktion derselben unter Steigerung ihrer Unruhe und Unklarheit."¹⁶⁶³ Durch zu raschen Wechsel der Bilder werde künstlerischer Wirkung, dem Sich-versenken in Kunstwerk oder Naturvorgang entgegenge-
arbeitet.

Als Hauptgegenstand seines Vortrages nahm sich LANGE die Inhalte und die Bewertung des Kinoprogramms vor. Seine Genretypologie war sicher nicht originell und auch deren Kommentierung konnte man häufig schon bei anderen lesen. Aber an manchen Stellen blitzte der Autor kunstphilosophischer Werke auf¹⁶⁶⁴ - und diese Passagen sind beachtenswert, selbst wenn man ihre Tendenz nicht teilt. "Schundfilme", "Sensationsfilme" galten LANGE als Quintessenz der Unkultur: Zu den "dummen und albernem" Schundfilmen rechnete er die Mehrzahl der "komischen oder grotesken Films", schloß sich hier SELLMANNs Verdikt vom "Hampelmannhumor" und dessen Ansicht der Wortabhängigkeit des guten Witzes und wahren Humors an.¹⁶⁶⁵ Die Nebengattung der "Trickfilms" mit ihren grausigen, ekelhaften Motiven - Stichwort: Dampfwalze - ertöte den Wirklichkeitssinn der Kinder. Zu den Schundfilmen der dummen und albernem Art zählte LANGE auch die "dramatischen Films", weil sie "im Unterschied von den erotischen und Verbrecherfilms einen an sich anständigen Inhalt in dramatischer Form vorführen"¹⁶⁶⁶. Solange der Kinematograph auf das Wort verzichten müsse, sei er für die dramatische Dichtung, deren ästhetische Wirkung gerade auf der Schönheit des Dialogs und auf der Glaubwürdigkeit der psychologischen Entwicklung beruhe, ganz ungeeignet. Das gelte insbesondere für die Übertragungen von Schau- und Lustspielen in die kinematographische Technik. Erträglicher seien jene Dramen, "die von vornherein als Pantomimen gedacht und als solche auch durchgeführt sind"¹⁶⁶⁷. Denn auch 'Schriftsätze' empfand LANGE als ein rohes und unkünstlerisches Mittel. Ganz schlimm sei es, wenn klassische Dichtungen für den Kinematographen hergerichtet, also verhunzt würden. Die "sexuellen oder pikanten Films" stellten unsittliche Handlungen ohne jede Begründung, ohne psychologische Motivierung als einfache Bewegungsvorgänge dar, so daß sie nicht wie Kunst, sondern wie Natur wirkten. Denn: "Es muß von vornherein festgehalten werden, daß der Kinematograph keine Kunst, sondern Wirklichkeit, photographierte Wirklichkeit ist."¹⁶⁶⁸ Die Kunst habe mit vollem Recht das Sexuelle zu ihrem Stoffgebiet gemacht, das Widerwärtige, Abstoßende durch künstlerische Gestaltung auf höheres Niveau gehoben. "So wenig ich ein Freund der sogenannten Nackttänze bin, muß ich doch sagen, daß diese, soweit sie Kunst sind, besonders im Kinematographen noch immer berechtigter wären als die verschleierte sexuellen Darstellungen, die die Phantasie besonders der Jugend in ungesunder Weise reizen."¹⁶⁶⁹ Ebenso gefährlich wie die sexuellen Filme seien die "Mord- oder Verbrecherfilms". Wie zuvor schon GAUPP zitierte auch LANGE die CONRADT-Statistik.¹⁶⁷⁰ Die Kunst sei dazu da, das Bedürfnis des Menschen, sich aufzuregen, Abenteuer zu erleben, in anständiger und vornehmer Weise zu befriedigen. "Darauf beruht es, daß das Verbrechen in der Kunst, besonders in der dramatischen von jeher eine große Rolle gespielt hat."¹⁶⁷¹ Doch sei auch hier der große Unterschied zwischen Kunst und Kinematographie zu beachten: Im ersten Falle erlebe man ästhetische Erhebung und Gemütsbefreiung, im letzteren werde man, der Form der Naturphotographie wegen, in die gemeine Welt des Verbrechens herabgezogen. Zu den "Mordfilms" gehörten nach LANGE auch die 'Historischen Dramen' und die religiösen Filme, wegen ihrer Bevorzugung der grausigen und

¹⁶⁶³ Ebenda, S. 13. (Hervorhebung durch HHD).

¹⁶⁶⁴ Siehe: Konrad LANGE, *Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*, Berlin 1901.

¹⁶⁶⁵ Konrad LANGE, *Der Kinematograph ...*, a.a.O., S. 17-18. Siehe: Adolf SELLMANN, *Der Kinematograph als Volkserzieher?*, a.a.O., S. 14.

Als "Groteskfilm" bezeichnete man in Deutschland noch in den zwanziger Jahren den amerikanischen Slapstickfilm.

¹⁶⁶⁶ Konrad LANGE, *Der Kinematograph ...*, a.a.O., S. 19.

¹⁶⁶⁷ Ebenda, S. 21.

"Daß die Schauspieler dabei in Gesten und Gesichtsausdruck übertreiben, ist an sich nicht tadelnswert, da jede Kunst das, was sie erreichen will, nur durch Steigerung und Akzentuierung erreichen kann."

¹⁶⁶⁸ Ebenda, S. 24.

¹⁶⁶⁹ Ebenda, S. 26.

¹⁶⁷⁰ Siehe hier, S. 145.

¹⁶⁷¹ Konrad LANGE, *Der Kinematograph ...*, a.a.O., S. 27.

blutigen Ereignisse.¹⁶⁷² Sogar bei den "aktuellen Films" monierte LANGE "die Vorliebe für das Grausige, die sich auch bei ihnen zuweilen offenbart"¹⁶⁷³.

LANGE rief zwar zunächst die Gebildeten auf, sich zum Protest "gegen diese Unkunst, diese Volksvergiftung, diese Roheit"¹⁶⁷⁴ zusammenzutun, verwarf dies jedoch sogleich wieder als aussichtslos, sofern es sich an die Adresse der Kinematographenbesitzer richte, zugunsten der Forderung nach einem Reichszensurgesetz. Auch eine Differenzierung nach Kindern und Erwachsenen sei illusorisch, denn: "Ästhetisch sind auch die meisten Erwachsenen Kinder."¹⁶⁷⁵ Was HELLWIG als juristisch unzulässig erkannte, wollte LANGE eingeführt sehen: eine ästhetische Filmzensur. Er plädierte allen Ernstes für eine Zensur, "bei der nicht das Schamgefühl der Polizei und auch nicht das der 'Durchschnittsmenschen', sondern das der Kinder und Frauen zugrunde gelegt wird"¹⁶⁷⁶.

Es ist höchst aufschlußreich, LANGEs Beweisführung der These, der Kinematograph habe sich darauf zu beschränken, "das Leben einfach wie es ist zu reproduzieren"¹⁶⁷⁷, mit den schon mehrfach erwähnten Grundlagen der Filmtheorie ARNHEIMS von 1932 zu vergleichen. ARNHEIM und LANGE haben dieselbe Ausgangsthese: "Je mehr sich der Kinematograph der Natur nähert, umsomehr wird er sich von der Kunst entfernen."¹⁶⁷⁸ LANGE ist ein Vertreter der ästhetischen "Illusionstheorie": "Das Wesen der Kunst besteht nicht in der Täuschung, sondern in der bewußten Selbsttäuschung. Künstlerisches Schaffen ist nicht ein einfaches Reproduzieren der Wirklichkeit, sondern ein Übersetzen derselben in eine andere Sprache, eben in die Sprache der Kunst. Nicht um Reproduktion, sondern um Abstraktion handelt es sich dabei. Allerdings will auch die Kunst den Eindruck der Wirklichkeit hervorrufen, aber sie will es nur bis zu einem gewissen Grade, d.h. nur soweit, wie ihre technischen Mittel es gestatten. Je nach der Art dieser technischen Mittel, d.h. je nachdem ihr nur Farben oder Töne oder Bewegungen oder Worte zu Gebote stehen, muß sie die Natur umgestalten, ihren Darstellungsmitteln anpassen. Diese Umgestaltung und Anpassung nennen wir Stil. Alle Vereinfachungen, Akzentuierungen, Steigerungen, Abschwächungen usw., die die Kunst mit der Natur vornimmt, haben nur den einzigen Zweck, mit den technischen Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, Illusion zu erzeugen."¹⁶⁷⁹ Die "Illusion", die "bewußte Selbsttäuschung" ist der zentrale Gedanke in LANGEs ästhetischer Theorie, den er in seiner Tübinger Antrittsvorlesung, "Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses" (Leipzig 1895), vorstellte und auf den er sein Hauptwerk, "Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre" (1901), gründete. Mit seiner Auffassung, das Wesen der Kunst liege in dem psychischen Vorgang der Illusion, wollte LANGE die Loslösung der Kunst sowohl vom Inhalt als auch von der Form konsequent durchführen. "Es kommt gar nicht darauf an, daß ein Kunstwerk bestimmte Formen oder auch einen bestimmten Inhalt habe, sondern lediglich darauf, daß seine Form und sein Inhalt in einem bestimmten Verhältnis zu dem Bewußtseinsinhalt des Genießenden stehe. Dieses Verhältnis muß derart sein, daß der spezifisch ästhetische Vorgang, d.h. die spezifisch ästhetische Lust erzeugt wird."¹⁶⁸⁰ Diese Illusion sei aber keine "wirkliche Täuschung, sondern ein ästhetisches Spiel, eine 'bewußte Selbsttäuschung', eine 'versuchte Verschmelzung' oder eine 'durchschaute Verwechslung', alles Ausdrücke, die nur dazu dienen sollen, den psychischen Vorgang, auf den alles ankommt, nach seiner besonderen Art im Unterschied von allen anderen geistigen Thätigkeiten zu charakterisieren."¹⁶⁸¹ Der "ästhetische Gattungsinstinkt" des Menschen sei mit dem "Bedürfnis nach Illusion" identisch; "so liegt es auf der Hand, daß auch die Aufgabe der Kunst darin besteht, Illusion zu

¹⁶⁷² Ebenda, S. 29.

¹⁶⁷³ Ebenda, S. 30.

¹⁶⁷⁴ Ebenda, S. 32.

¹⁶⁷⁵ Ebenda, S. 34.

¹⁶⁷⁶ Ebenda, S. 35.

Die Forderung nach einer ästhetischen Filmzensur bekräftigte LANGE in mehreren Aufsätzen des Jahres 1913. (Siehe beispielsweise: Konrad von LANGE, Das württembergische Kinematographengesetz. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/13, S. 134-137, nachgedruckt in: derselbe, Nationale Kinoreform, a.a.O., S. 68-70). HELLWIG widersprach entschieden, so in dem Beitrag "Ethische oder ästhetische Filmzensur" (In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 159-160).

¹⁶⁷⁷ Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 39.

Zwischen 1911 und 1913 drehte Louis Feuillade für die Firma Gaumont, als Antwort auf die theatralischen "Films d'art", eine Spielfilm-Serie "La vie telle qu'elle est", die aber sicherlich auch nicht die Gnade LANGEs gefunden hätte.

¹⁶⁷⁸ Ebenda, S. 38.

¹⁶⁷⁹ Ebenda.

¹⁶⁸⁰ Konrad LANGE, Das Wesen der Kunst, a.a.O., S. 19.

¹⁶⁸¹ Ebenda, S. 27.

erzeugen"¹⁶⁸². Jede Kunsttheorie sei ein Kind ihrer Zeit, so LANGE: "Die meinige ist der Hauptsache nach in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, also gerade in der Zeit, in der die nach meiner Auffassung gesunde realistische Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung angelangt war. Sie ist deshalb ein theoretischer Niederschlag des Realismus."¹⁶⁸³ LANGE bezeichnete jede Kunst, "die prinzipiell eine Wirkung im Sinne lebendiger und intimer Naturanschauung ablehnt", als "Verfallskunst". Die Künstler der 'neuidealistischen' Richtung - Archaismus, Symbolismus, Primitivismus usw. - könnten natürlich das Prinzip der Illusion nicht anerkennen. Theoretisch könne er sich auch die Richtigkeit des entgegengesetzten Prinzips vorstellen, "daß die Kunst gar nicht nach anschaulicher Darstellung der Natur, nach starker Gefühlswirkung zu streben brauchte, sondern im Gegenteil, daß sie die 'zarten Sensationen' liebte, oder daß sie ... geometrische Flächeneinteilung nach dekorativen Prinzipien oder Aufgeben inhaltlicher Rätsel mit Hilfe symbolischer Linien oder unverständlicher Worte wäre"¹⁶⁸⁴. In der Praxis jedoch bewies LANGE seine Ignoranz neuen künstlerischen Strömungen gegenüber beispielsweise 1913, als er den "absoluten Tiefstand des künstlerischen Urteils" feststellte: "Auf dem Gebiete der Malerei haben wir den Futurismus, auf dem des Theaters den Kino."¹⁶⁸⁵

Und damit zurück zum Vortrag vom Mai 1912. Nach Konrad LANGE hatte das Kino seiner ganzen Natur nach nichts mit Kunst zu tun. Es sei geradezu kunstfeindlich, denn: "Der Kinematograph aber strebt danach, eine vollständige, restlose Wiedergabe der Wirklichkeit zu bieten. Je mehr es ihm gelingt, alle Eigenschaften der Natur, Form, Farbe, Licht, Bewegung, Raum, Geräusch usw. darzustellen, genau der Wirklichkeit entsprechend zu reproduzieren, umso weniger Stil wird er haben, umso mehr wird er von der Kunst abrücken. Sein Weg führt nicht zur Kunst, sondern weg von ihr, in entgegengesetzter Richtung."¹⁶⁸⁶ Das hätte auch Rudolf ARNHEIM geschrieben haben können. Doch dienten jenem gerade die Mängel an der restlosen Wiedergabe der Wirklichkeit im schwarzweißen Stummfilm, diente ihm das Fehlen von Farbe, Geräusch, Sprache, Raumdimension als Nachweis der Existenz einer Filmkunst, als Basis der künstlerischen Mittel der Kamera und des Filmstreifens. Für ARNHEIM bedeutete folglich die Einführung von Ton- und Farbfilm den Verlust einer reinen Kunstform. LANGE hatte diese Kunstform 1920 sogar gesehen, doch mochte er sie nicht zugestehen: In seinem letzten Buch, "Das Kino in Gegenwart und Zukunft", zählte er eine Reihe "täuschungshindernde(r) Elemente" auf, die die kunstnotwendige Distanz zur Natur bewerkstelligten: "Man könnte daraus vielleicht schließen, daß die Bewegungsphotographie eben doch eine Kunst sei, da sie solche täuschungshindernde Elemente habe. Und vielleicht wäre die Erwägung berechtigt: Es komme ja im Kino trotz der Bewegung doch keine wirkliche Täuschung zustande, also finde auch hier der Gesichtspunkt der bewußten Selbsttäuschung Anwendung, und daraus ergebe sich, daß das Kino eine Kunst sei."¹⁶⁸⁷ Aber sie strebe danach, diese täuschungshindernden Elemente möglichst zurückzudrängen, ja, sie ganz aufzuheben - und dies sei ein Kennzeichen für Pseudokunst, vergleichbar Panorama und Panoptikum. "Die Annäherung an die Natur darf in der Kunst nicht in der Weise erfolgen, daß die täuschungshindernden Elemente aufgehoben werden, sondern nur in der Weise, daß innerhalb der durch sie gezogenen Grenzen die denkbar stärkste Naturwahrheit angestrebt wird."¹⁶⁸⁸

Wie die Mehrzahl der Kinoreformer wollte LANGE dem Film nur die Funktion eines Kommunikations- und Lehrmittels, nicht aber eines Kunstmittels gewähren: "Er wird sein eigentliches Ziel immer mehr darin erkennen müssen, Anschauung des wirklichen Geschehens zu vermitteln, den Menschen das von der Welt zu zeigen, was im natürlichen Verlauf der Dinge, ohne künstlerische Nebenzwecke geschieht, und was aus irgendeinem Grund nicht von allen oder nur von wenigen erlebt werden kann."¹⁶⁸⁹ Auch der wissenschaftliche Film könne Volksunterhaltungszwecken - denn diese erkannte LANGE durchaus an - dienen. Eine andere Gattung müsse der Darstellung der "normalen menschlichen Arbeit"¹⁶⁹⁰, den vielen Handwerksmanipulationen, den großen Fabriken, den landwirtschaftlichen Betriebsformen gewidmet sein. Die "politischen Filme" müßten das staatsbürgerliche Gefühl stärken und Begeisterung für Heer und Flotte, für Kolonien, für militärisches Flugwesen, für Expeditionen und Forschungsreisen, für die ganze

¹⁶⁸² Ebenda, S. 28.

¹⁶⁸³ Ebenda, S. 30.

¹⁶⁸⁴ Ebenda, S. 31.

¹⁶⁸⁵ Konrad LANGE, Die "Kunst" des Lichtspieltheaters. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 24, 1913, S. 507.

¹⁶⁸⁶ Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 38-39.

¹⁶⁸⁷ Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, a.a.O., S. 65.

¹⁶⁸⁸ Ebenda, S. 66.

¹⁶⁸⁹ Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 39.

¹⁶⁹⁰ Ebenda, S. 41.

Betätigung des Deutschtums im In- und Ausland wecken. Auch hier bewies LANGE ein klares Feindbild: "Und unsere Knaben werden sich gewiß mehr für Kavallerieattacken, abprotzende Batterien, feuernde Maschinengewehrabteilungen und manövrierende Panzerschiffe interessieren als für französische Ehebruchsgeschichten und Entkleidungsszenen. Überlassen wir diese denen, die sie erfunden haben, und gegen die wir einst werden kämpfen müssen!"¹⁶⁹¹ Bei den aktuellen Filmen, die nach LANGE der reinen Unterhaltung dienten, müßten natürlich Ereignisse, die verhetzend wirken könnten, wie Treibjagden, politische Gerichtsverhandlungen, Arbeiterstreiks, Exzesse u. dgl. ausgeschlossen werden.¹⁶⁹² Gerade aus seiner Beschränkung auf die Reproduktion des Wirklichen resultierten gewisse Beziehungen des Kinetographen zur Kunst: Die Möglichkeit, "künstlerische Leistungen, deren Wesen auf der Bewegung beruht", zu fixieren und auf dem Wege dieses Surrogates weiteren Kreisen zugänglich zu machen"¹⁶⁹³, wie beispielsweise artistische Fertigkeiten, Tanz, Pantomime. Besonders der Pantomime könne der Kinetograph neues Leben zuführen, seien doch die 'Dramen' oder 'Kunstfilms' auch nichts anderes als Pantomimen. Jedoch: "Solange man bei einer Pantomime oder bei der kinematographischen Reproduktion einer solchen das Wort vermißt, haben wir es nicht mit einer echten Pantomime, haben wir es überhaupt nicht mit reiner Kunst zu tun."¹⁶⁹⁴

Zum Abschluß seines Tübinger Vortrages nahm LANGE den von SCHULTZE in den Zusammenhang mit Kinematographie gebrachten Gedanken, technischer Fortschritt sei keineswegs mit kulturellem Fortschritt gleichbedeutend, auf und sprach von der Notwendigkeit der Einsicht, Kultur und Zivilisation seien nicht identisch.¹⁶⁹⁵ Der Staat dürfe sich nicht durch "Phrasen vom 'freien Spiel der Kräfte'" von Gesetzen und Polizeiverordnungen abhalten lassen, auch wenn dadurch ein Erwerbszweig, der überdies zu Dreivierteln in Händen des Auslands liege, pekuniär geschädigt werde. "Denn der Staat ist keine Institution des Kapitalismus, die alles zu fördern hat, was dem Gelderwerb dient und dadurch die Steuerkraft der Bürger erhöht, sondern ein Kulturfaktor, dessen Aufgabe darin besteht, das Volk geistig zu heben."¹⁶⁹⁶

In weiteren Aufsätzen der Jahre 1913-14 wiederholte und exemplifizierte Konrad LANGE zwar zunächst den "Unkunst"-Vorwurf¹⁶⁹⁷, ließ sich dann aber überraschenderweise doch konstruktiv auf den "Stil des Kinodramas" ein¹⁶⁹⁸. Der Grund für diese scheinbare Wende ist darin zu suchen, daß 1913 in Württemberg ein Zensur-Gesetzentwurf beraten wurde, dem LANGE publizistische Schützenhilfe leisten wollte. Die Verabschiedung des württembergischen Lichtspielgesetzes erfolgte am 31. März 1914, laut LANGE "das einzige Lichtspielgesetz, das ein deutscher Bundesstaat sich gegeben hat"¹⁶⁹⁹. Weil sich der Gesetzgeber jedoch zwar für ethische, nicht aber für ästhetische Zensur entschieden hatte, nur die "unanständigen und anstößigen", nicht aber die "schlechten und geschmacklosen" Kinodramen beseitigen wollte, sah LANGE das Erfordernis, letzteren mit einer "positiven Reform" entgegenzutreten.

In seinen Beiträgen von 1913 unternahm es LANGE, den seiner Ansicht nach fundamentalen Unterschied zwischen der Kinodramatik und der Kunst der wirklichen Bühne herauszustellen. "Wir sind leider durch den Kampf gegen die lex Heintze und durch die liberale Agitation der Goethe-Bünde allmählich in eine so unbedingte Toleranz allem gegenüber, was nur von weitem nach Kunst aussieht, hineingeraten, daß es wohl an der Zeit ist, sich einmal zu besinnen, wem denn eigentlich dieses humane Wohlwollen gilt, d.h. ob das, was man um keinen Preis durch Gesetze und Polizeimaßregeln beeinträchtigen möchte, denn wirklich den Namen Kunst verdient."¹⁷⁰⁰ Die Kunst dürfe vieles, was in der Wirklichkeit verboten sei; denn sie biete ihre Handlungen nicht als Wirklichkeit, sondern in der Form von "Scheinhandlungen" dar.

¹⁶⁹¹ Ebenda, S. 42.

¹⁶⁹² Ebenda, S. 43-44.

¹⁶⁹³ Ebenda, S. 44.

¹⁶⁹⁴ Ebenda, S. 46.

¹⁶⁹⁵ Ebenda, S. 47.

Siehe: Ernst SCHULTZE, Der Kinetograph als Bildungsmittel, a.a.O., S. 135-136.

¹⁶⁹⁶ Konrad LANGE, Der Kinetograph ..., a.a.O., S. 47-48.

¹⁶⁹⁷ Siehe: Konrad LANGE, Die "Kunst" des Lichtspieltheaters, a.a.O., S. 507-518; derselbe, Bühne und Lichtspiel. In: Deutsche Revue (Berlin), Oktober 1913, S. 119-125.

¹⁶⁹⁸ Siehe: Konrad LANGE, Die Zukunft des Kinos. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 16, 2. Maiheft 1914, S. 151-156.

¹⁶⁹⁹ Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, a.a.O., S. 196. (LANGE war zwar nicht direkt an dem Gesetzentwurf beteiligt, schreibt aber seinem und GAUPPs Referat vom Mai 1912 "einen wesentlichen Einfluß auf Einbringung und Formulierung" zu. Ebenda, S. 195).

Siehe auch: Konrad von LANGE, Das württembergische Kinetographengesetz. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/13, S. 134-137.

¹⁷⁰⁰ Konrad LANGE, Die "Kunst" des Lichtspieltheaters, a.a.O., S. 508.

"Wir nehmen den Inhalt eines Kunstwerks ... immer nur hypothetisch, mit einem gewissen Vorbehalt in uns auf."¹⁷⁰¹ Dies "hypothetische Schauen" schwäche die inhaltlichen Gefühle, also jene Gefühle, die der dargestellte Inhalt in der Wirklichkeit auslösen würde, erheblich ab. Ästhetische Anschauung setze sich jedoch vielmehr aus dem Erleben der Inhaltsgefühle und der Bewunderung des Künstlers zusammen. Die Kino-Vorstellung dagegen "ist so sehr auf die Erregung wirklicher Gefühle berechnet, das Scheinhafte ist bei ihr so sehr zurückgedrängt, daß die 'Freiheit des Gemütes', wie Schiller sagen würde, dabei nicht gewahrt werden kann"¹⁷⁰². Dem Kino habe gerade das viel intensivere Erleben als im gewöhnlichen Theater zu seiner ungeheuren Popularität verholfen. Der Stil des Theaters, der einen "Schutzwall für unser Gefühl" bilde, fehle dem Kino: "Da gibt es keine Bühne, durch welche die Handlungen über das Niveau des Alltäglichen emporgehoben würden. Da fehlt der Kulissenrahmen, der uns die Ereignisse als etwas für sich Bestehendes, von der Wirklichkeit Getrenntes erscheinen ließe. Da fehlt die Sprache mit ihren Möglichkeiten der Idealisierung, mit ihrem Wohlklang, an dem wir uns berauschen könnten. Da ist der Zuschauerraum so verdunkelt, daß wir schon unseren nächsten Nachbar nicht erkennen können. Das einzige was wir wahrnehmen, ist das helle Viereck an der Wand uns gegenüber, auf dem sich die Menschen zwar farblos und lautlos, aber doch so bewegen, wie es etwa die Menschen auf jenen vor den Fenstern angebrachten Spiegeln tun, in denen unsere Großmütter und Urgroßmütter das Leben auf der Straße zu beobachten pflegten."¹⁷⁰³ Damit war LANGE bei seiner zentralen These, die er schon im Tübinger Vortrag aufstellte, angelangt: "Mit einem Worte, das, was wir im Kino sehen, ist gar nicht Kunst, sondern Wirklichkeit."¹⁷⁰⁴ Es sei zwar nach einer von Schauspielern vorgespielten Szene fotografiert, aber es sei nicht durch künstlerische Mittel über die Wirklichkeit emporgehoben. Mit dem Wort fehle das Wichtigste, der Gehalt im tieferen Sinne, der eigentliche Inhalt des Stückes; übriggeblieben sei nur der äußerliche Vorgang als solcher, die Bewegung, die Mimik, die, um dennoch zu wirken, ungebührlich übertrieben werden müsse, "wodurch alles einen gewaltsamen sensationellen, rohen und widerwärtigen Charakter annimmt"¹⁷⁰⁵. Am Beispiel des Selbstmordes erläuterte LANGE den Unterschied zwischen Kunst und Unkunst: Der Dichter könne, weil er das Wort als Kunstmittel zur Verfügung habe, diesen furchtbaren Entschluß des Helden in psychologischer Weise motivieren und zeigen, wie er ganz allmählich, durch die Macht der Ereignisse, durch seine eigene innere Entwicklung zu dem letzten Schritt gedrängt werde; dadurch erhalte die tragische Handlung wenn nicht etwas Versöhnendes, so doch Verständliches; gerade die Abwägung des Für und Wider im Wort, der Zweifel, der Gefühlsausdruck, der Gedanke sei bei einem Drama die Kunst. Das Kino dagegen greife nur die äußerlichen Bewegungsvorgänge heraus: das Zücken eines Dolches oder das Losdrücken eines Revolvers. "Wir sehen das mit an, so wie wir es im Leben mit ansehen würden, d.h. von Angst und Schrecken erfüllt, ganz niedergeschmettert von dem Unglück, das wir nicht verhindern können."¹⁷⁰⁶ Daraus erkläre sich die Meinung der Kritiker des Kinematographen, viele solche Dramen übten eine verrohende, zum Verbrechen anreizende Wirkung insbesondere auf Kinder aus. Dies sei ein Punkt, wo sich der Unterschied zwischen Kunst und Unkunst am deutlichsten zeige: "Die wahre Kunst regt uns nicht unmittelbar zum Handeln an, weil sie nur ästhetischer Schein ist. Sie wirkt nicht direkt ethisch auf uns ein, sondern läßt uns nur bei der Anschauung verharren. Die Pseudokunst des Kinematographen dagegen muß notwendig Handlungen auslösen, eben weil sie nicht Kunst, sondern Wirklichkeit, raffiniert vorgeführte Wirklichkeit ist."¹⁷⁰⁷ Deshalb sei es unzulässig, beim Lichtspieltheater die ästhetischen und ethischen Wirkungen voneinander zu scheiden, denn gerade die ästhetische Minderwertigkeit sei die Hauptursache ihrer ethisch verderblichen Wirkung. Die ästhetische Zensur, kam LANGE auf sein wichtigstes Anliegen zu sprechen, sei deshalb beim Kino sehr wohl möglich, weil es im Gegensatz zum Theater eben keine Kunst sei. Überhaupt seien Theater und Kino so verschieden voneinander, "daß sie überhaupt nicht in einem Atem genannt werden können. ... Selbst die dümmste Posse," griff LANGE das Standardargument des Schriftstellers BAB auf¹⁷⁰⁸, "die ihrem Inhalt nach gar keinen bildenden Wert hat, bedient sich doch wenigstens des Wortes und enthält somit ein gewisses künstlerisches Element."¹⁷⁰⁹

¹⁷⁰¹ Ebenda, S. 512.

¹⁷⁰² Ebenda, S. 513.

¹⁷⁰³ Ebenda, S. 514.

¹⁷⁰⁴ Ebenda.

¹⁷⁰⁵ Ebenda.

¹⁷⁰⁶ Ebenda, S. 515.

¹⁷⁰⁷ Ebenda, S. 516.

¹⁷⁰⁸ Siehe hier, S. 105.

¹⁷⁰⁹ Konrad LANGE, Die "Kunst" ..., a.a.O., S. 517.

Das Wort stirbt, klagte Konrad LANGE in einem weiteren Beitrag des Jahres 1913: "Sehen, Sehen und immer nur Sehen, das ist die Losung,"¹⁷¹⁰ Er verfolgte den "Verfall der Wortkunst" über die Stationen: Rückgang der Sprachtechnik auf der Bühne, unbedingte Herrschaft der Oper, "dann die Überfütterung mit Programmmusik, weiter die Übertreibung in der Ausstattung, zuletzt die Dienstbarkeit der Schauspieler gegenüber dem Kinotheater"¹⁷¹¹. Es fehle nur noch "das Zugeständnis der Dichter, daß das Wort gleichgültig sei"¹⁷¹², und selbst dies sei mittlerweile mit dem Vertrag zwischen dem Verband deutscher Bühnenschriftsteller und der Union (PAGU)¹⁷¹³ geschehen; der Verband habe im Hinblick auf den in Zukunft winkenden Mammon die Kunst an das Kinokapital verkauft. "Wir aber haben ein Interesse daran zu wissen, wer im Verband der deutschen Bühnenschriftsteller für und wer gegen den Vertrag gestimmt hat. Es wird das klärend für unsre moderne Literaturgeschichte sein. Man wird sich zu entscheiden haben, ob man diejenigen noch als Dichter gelten lassen darf, die bei der Reproduktion ihrer Dichtungen auf das Wort verzichten zu können glaubten."¹⁷¹⁴ Das Gravierendste sei, daß sich die Dichter dem Kino "in seinem jetzigen Zustande" verschrieben hätten: "Ich kann mir die Kinematographierung eines Dramas nur so denken, daß die Handlung abgekürzt wird und daß ein gesprochenes oder projiziertes Programm den Inhalt erläutert."¹⁷¹⁵ Dies könne natürlich kein künstlerischer Ersatz für das Drama sein, zudem seien die projizierten Szenenüberschriften, die eingeschalteten Erläuterungen und Briefe eine gräßliche Stilllosigkeit. "Das Publikum wird dadurch nicht nur des Wortes entwöhnt, es verlernt auch wahre Kunst zu genießen, Kunst und Unkunst zu unterscheiden. Der Rhythmus im Fortschritt der Handlung geht verloren, nicht nur die psychologische Motivierung durch das Wort. Es ist vollkommen unmöglich, ein kinematographiertes Drama künstlerisch zu erleben. Man kann bestenfalls konstatieren, was für einen Inhalt es hat, wie sich die Ereignisse äußerlich entwickeln."¹⁷¹⁶ Ganz anders als mit dem Drama sei es mit der Pantomime, der das Kino eine große Zukunft sichere. Die Beschränkung auf rein mimische Mittel degradiere sie noch nicht: "Denn nicht die Zahl der verwendeten Mittel macht die Kunst, sondern die Kraft, die ihm innewohnt, mit möglichst wenigen Mitteln eine möglichst starke Illusion zu erzeugen."¹⁷¹⁷ Die "musikalische Kinopantomime" werde zwar sicherlich dem Musikdrama starke Konkurrenz machen, das Wortdrama dagegen könne sie nicht ersetzen.

Bei solch radikaler Ablehnung verwundert es doch zunächst sehr, daß sich LANGE 1914 - die Gründe wurden bereits genannt - kritisch mit der Praxis des "Herausschneidens der Gipfelpunkte" durch die Filmzensur auseinandersetzte: "Was die Jugend durch das Herausschneiden moralisch gewinnt, verliert sie wieder ästhetisch durch das Umbiegen der Pointe"¹⁷¹⁸ Er versuchte gar, einen Stil des Kinodramas, den es seiner Meinung nach noch nicht gab, theoretisch zu begründen: "Diesen Stil auszubilden, wird die nächste Aufgabe sein. Es kommt darauf an, aus den technischen Mitteln, die dem Kino zur Verfügung stehen, die Formen abzuleiten, die in dieser Kunst möglich und notwendig sind. Und es kommt weiter darauf an, aus dem Gefühl für diese Formen heraus die Inhalte zu wählen, die dem Kinodrama allein anstehen. Denn es ist eine alte ästhetische Wahrheit, daß nicht der Inhalt die Form, sondern die Form den Inhalt bestimmt. Inhaltsmöglichkeiten gibt es in allen Künsten unendlich viele. Jeder einigermaßen talentierte Kinodichter muß den Kopf ganz voll davon haben. Die künstlerische Arbeit fängt erst da an, wo sich aus der Masse der überhaupt möglichen Inhalte diejenigen herauschälen, die mit den Formen, d.h. den technischen Mitteln des Kinos darstellbar sind."¹⁷¹⁹ LANGE prüfte zunächst die Möglichkeiten der Wortkünste. Poetische Werke eigneten sich nicht für die kinematographische Darstellung, weil der Kinematograph dem "Hörer" - für LANGE waren auch Gedichte und Romane akustische Anregungen - den eigentlichen Genuß abnehme: die Umsetzung aus der akustischen Sinnessphäre in die optische Vorstellung; der Kinematograph trete damit geradezu an die Stelle der Phantasie, vernichte den ästhetischen Reiz der Dichtung. Der verfilmte Roman werde zu einem leeren, fleischlosen Gerippe, sei "im besten Falle ein äußerlicher Extrakt, an dem gerade das Feinste der Dichtung, das künstlerische Aroma, die Stimmung

¹⁷¹⁰ Konrad LANGE, *Bühne und Lichtspiel*, a.a.O., S. 120.

¹⁷¹¹ Ebenda, S. 121.

¹⁷¹² Ebenda.

¹⁷¹³ Siehe hier, S. 49ff.

¹⁷¹⁴ Konrad LANGE, *Bühne und Lichtspiel*, a.a.O., S. 123.

¹⁷¹⁵ Ebenda, S. 124.

¹⁷¹⁶ Ebenda.

¹⁷¹⁷ Ebenda.

¹⁷¹⁸ Konrad LANGE, *Die Zukunft des Kinos*, a.a.O., S. 151.

¹⁷¹⁹ Ebenda, S. 152.

fehlt"¹⁷²⁰. Etwas leichter sei es, ein Drama zu verfilmen, des Mittels der sichtbaren Handlung und Bewegung wegen; doch machten erst Worte den Vorgang verständlich. Die Überschriften und Briefe, deren sich die 'Kinematographendichter' bedienten, seien ein kindisches und durchaus unkünstlerisches Mittel, weil sie die Phantasie hemmten und das Gefühlserlebnis verhinderten. Die Richtung, in der das Kino ausgebaut werden müsse, wenn eine stilvolle Kinodramatik entstehen solle, sei nicht die des Wortes, sondern des Bildes, d.h., der bewegten Form"¹⁷²¹. Das ästhetische Erlebnis beim Kino könne nur darin bestehen, "daß die gesehene Form, d.h. das stumme aber bewegte Flächenbild in eine Handlung von bestimmtem Inhalt und in eine Gefühlsvorstellung umgesetzt wird. Das Umsetzen aus der einen Sinnessphäre in die andere ist das spezifisch ästhetische Erlebnis. Künstlerische Illusion ist die Erzeugung von Vorstellungen aller Sinnessphären auf Grund von Reizen, die nur einer (oder zweien) von ihnen angehören."¹⁷²² Deshalb müsse das Kinodrama, wenn es Kunst sein solle, dem Beschauer mit dem bewegten Bilde etwas suggerieren, was er nicht unmittelbar wahrnehmen, sondern sich nur auf Grund von Wahrnehmungen vorstellen könne: die Handlung und das Gefühl, zu deren Vorstellung ihn die Anschauung des Bildes anrege.¹⁷²³ Darum sei es stilistisch falsch, wenn die Kinoschauspieler die Lippen bewegten, um Wortvorstellungen zu erzeugen. Damit war LANGE dann doch wieder bei derselben These angelangt, die er schon in seinem Tübinger Vortrag angedeutet und im Jahr darauf formuliert hatte, jener These, der auch die Autorenmehrheit der literarischen Intelligenz anhing: "Stilvolle Kinodramen sind nichts anderes als auf die Fläche übertragene Pantomimen. Alle Gesetze, die für die Pantomime gelten, haben unverändert auch für das Kinodrama Gültigkeit."¹⁷²⁴ Eine Pantomime müsse so einfach komponiert sein, daß sie ohne schriftliche Erklärung verständlich sei; sie müsse geläufige Verhältnisse behandeln, daß man ihr ohne große Überlegung folgen könne; tiefere Probleme und Weltanschauungsfragen seien ihr verschlossen. Märchen - teilte LANGE die Ansicht von LUKÁCS und anderen¹⁷²⁵ - seien für die kinematographische Darstellung ganz besonders geeignet: Die meisten Menschen würden ihren Inhalt schon kennen, ehe sie ins Kino gingen; durch die Trickmöglichkeiten des Kinos könne das Phantastische und materiell Unmögliche dargestellt werden. Durch die Anwendung der Farbe und der Musik müßten die sinnlichen Mittel der Darstellung möglichst gesteigert und vervielfältigt werden. Tondichter sollten Kompositionen eigens für kinodramatische Darstellungen schreiben; Kinodichter sollten aus dem Stimmungsgehalt der großen musikalischen Schöpfungen heraus Handlungen erfinden, die den Stimmungsgehalt der Musik verdeutlichten, die musikalische Stimmung dem Auge sichtbar und dem Geist verständlich machten. "Die mit Musik verbundene Pantomime im Kinematographen, das dürfte allem Anschein nach die Kunst der Zukunft sein."¹⁷²⁶ Nachdem LANGE also zunächst die Erwartung beflügelt hatte, er suche wirklich nach dem eigenständigen Stil des Kinodramas, gelangte er dann doch wieder nur zur Pantomime und damit zu einer bereits existierenden statt zu einer neuen Kunstform. LANGEs weitere Stellungnahmen zur Kinoreform bestätigen denn auch seine unverändert starre Gegnerschaft gegenüber Kommerzkino und Spielfilm.¹⁷²⁷

Solch massive Kinogegnerschaft mußte Reaktionen seitens der Filmfachpresse provozieren. Bereits im August 1912 zitierte MEINHARDT in der "Lichtbild-Bühne" seitenweise aus LANGEs "Dürerbund-Korrespondenz", die in der "Rheinisch-Westfälischen Zeitung" nachgedruckt worden war. MEINHARDT warf LANGE Parteinahme für die Theaterdirektoren vor und hielt ihm jene "Stadttheater" entgegen, "deren Kunstwert weit hinter dem Kunstwert eines Schundfilms zurückstand"¹⁷²⁸. In der nächsten Nummer der "Lichtbild-Bühne" griff LANGNER Konrad LANGE persönlich an, er gehöre zu der Gruppe der prinzipiellen Neinsager, die mit Dünkel und Selbstüberhebung die Kinematographie kritisierten, um das eigene, morsch gewordene Haus vor einem Heranziehenden zu schützen, von dem man ahne, daß er wohl der Stärkere sein werde: "Die Kinematographie wird über solche 'Widerstände' hinwegziehen und jene Ei-

¹⁷²⁰ Ebenda, S. 154.

¹⁷²¹ Ebenda.

¹⁷²² Ebenda.

¹⁷²³ Ebenda, S. 155.

¹⁷²⁴ Ebenda.

Siehe dazu: Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 21; derselbe, Bühne und Lichtspiel, a.a.O., S. 124-125.

Zur literarischen Intelligenz siehe hier, S. 120ff.

¹⁷²⁵ Siehe hier, S. 141.

Bereits im Tübinger Vortrag hatte LANGE auf das Märchen als "gutes Stoffgebiet für die Pantomime des Kinematographen" hingewiesen. (Konrad LANGE, Der Kinematograph ..., a.a.O., S. 46).

¹⁷²⁶ Konrad LANGE, Die Zukunft ..., a.a.O., S. 156.

¹⁷²⁷ LANGEs Vortragsreise vom November 1916 hatte eine Buchpublikation zur Folge: "Nationale Kinoreform" (M.Gladbach 1918). Sein letztes und umfangreichstes Werk über Kino erschien 1920: "Das Kino in Gegenwart und Zukunft".

¹⁷²⁸ Edi MEINHARDT, Die Kunst des Kinematographen, a.a.O., S. 14.

ferer einmal als altmodische, verlassene Sonderlinge schließlich weit hinter sich zurücklassen.¹⁷²⁹ In einem zweiten Fachblatt, dem "Kinematograph", befaßte man sich mit LANGEs entrüstetem Kommentar zum Autorenfilm im "Berliner Tageblatt"¹⁷³⁰. Während BEZKOCKA¹⁷³¹ an LANGE offenbar nur dessen bedingungslose Verurteilung von Dichtern, die sich am Kino beteiligten, monierte, widersprach SCHÖNFELD auf theoretischem Niveau: "Drama" dürfe man nicht mit "Wortkunstwerk" übersetzen, wie LANGE es getan habe, ein Drama sei vielmehr "eine in kunstvoller Weise dargestellte Handlung": "Es liegt, meine ich, gerade in dem Wesen des Dramas begründet, daß es, im Gegensatz zu Epos und Lyrik, uns die Phantasiegestalten des Dichters redend und handelnd vor Augen führt."¹⁷³² Auch bei den folgenden Kritikpunkten ist die Absicht SCHÖNFELDS offensichtlich, die dramentheoretische Begrifflichkeit für das Kinodrama zu öffnen. Die Behauptung LANGEs, Inhalt eines Dramas seien die 'Gestalten der großen Dichter, Othello, Faust, Tell usw.', fand SCHÖNFELD unbegreiflich: der Dramatiker bediene sich dieser Personen doch nur, "um an ihnen die Grundidee und den tieferen Gedankengehalt seines Werkes sich entwickeln zu lassen"¹⁷³³. Die Befürchtung LANGEs, jemand könne auf den Gedanken kommen, einen Theatermonolog, beispielsweise den des Tell, kinematographisch vorführen zu lassen, bezeichnete SCHÖNFELD als schon aus technischen Gründen nicht ausführbar. Als drittes Fachblatt wandte sich sogar "Bild und Film" gegen die Auslassungen LANGEs: Reformerkollege HELLWIG sprach sich entschieden gegen LANGEs Forderung einer ästhetischen Filmzensur - "und zwar aus Gründen der Gesetzgebungspolitik"¹⁷³⁴ - aus. Malwine RENNERT gab ihrer LANGE-Antwort zwar denselben Titel wie jener - Die "Kunst" des Lichtspieltheaters -, ließ aber aus gutem Grund die Anführungszeichen weg. Sie hatte sogar in LANGEs Kunsttheorie nachgelesen und nannte die Illusionstheorie: "ein rein materialistisches Prinzip"¹⁷³⁵. Kino sei Kunst, nicht Wirklichkeit: "Der Kino hat seine eigenen Gesetze: er ist durch die Bewegung mehr als ein Bild und durch das Fehlen der Stimme und Körperlichkeit weniger als das Leben. ... Warum man im Namen einer veralteten Theorie von Schein und Wirklichkeit dem Kinodrama den Garaus machen soll, statt es zu veredeln, ist nicht einzusehen,"¹⁷³⁶ Und SCHELLER ergänzte, auf LANGEs Forderung, Film sei vor allem als Bild zu werten, entgegnend: "Ganz davon abgesehen, daß beim Flimmerspiel spezifisch malerische Werte, die bekanntlich in erster Linie auf einer idealen Beruhigung des unaufhörlich bewegten Urbildes beruhen, gar nicht im Bereich des Möglichen liegen, ist Bild ja nicht nur Bild, sondern auch und vor allem der Ausdruck, die Konzentration und Vermittlung von etwas Gelebtem"¹⁷³⁷.

SCHELLER kritisierte LANGE am radikalsten - indem er die Illusionstheorie auf den Film bezog: "Jedes Kunstgebilde, welcher Formartung auch immer, hat letzten Endes den psychologischen Zweck, im Genießenden eine Täuschung hervorzurufen"¹⁷³⁸. Dem Kino als neuer Kunstform des 20. Jahrhunderts, als Kombination von bildnerischer und erzählerischer Wirkung, sei als neuer Form der "Lebenserhöhung durch ästhetische Illusion" Bedeutung zuzusprechen. Dem neuzeitlichen Menschen müsse die "neue Illusion des Films" wie eine ideale Rettung erscheinen: "Hier sieht er das Leben ohne die oft verwirrende Schminke des Wortes, hier ist sichtbare Handlung mit der erschütternden oder erheiternden, oft wahrhaft erzieherischen Logik der unmittelbaren Notwendigkeit, hier kann seine Phantasie, welche von den Bedingungen seines Daseins an Ketten geschmiedet ist, sich austoben ... hier ist die lang ersehnte, mächtige Illusion, die hinausträgt über die Kleinheiten des täglichen Lebens"¹⁷³⁹. SCHELLER war einer der ganz wenigen Filmtheoretiker, die sich auf die Illusionstheorie bezogen; erst in den zwanziger Jahren fand sie nochmals Erwähnung in den filmästhetischen Dissertationen von BLOEM¹⁷⁴⁰, einem Konrad-LANGE-Schüler, und von Friedrich KOHNER¹⁷⁴¹, einem Bruder des bekannten Hollywood-Produzenten.

¹⁷²⁹ Willy LANGNER, Der Dünkel in der Kritik. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 34, 24.8.1912, S. 30.

¹⁷³⁰ Siehe: Konrad LANGE, Kinodramatik. In: Berliner Tageblatt, Nr. 82, 14.2.1913, Abendausgabe. (LANGEs Artikel wiederum war eine Replik auf: B. (= Alfred BÄUMLER), Filmdramatik? In: März (München), Nr. 51, 21.12.1912, S. 482-484).

¹⁷³¹ Willy BEZKOCKA, Konflikt. Eine kritische Betrachtung über Kinodramatik. In: Der Kinematograph, Nr. 324, 12.3.1913.

¹⁷³² Max SCHÖNFELD, Bühnendrama und Kinodrama. In: Der Kinematograph, Nr. 336, 4.6.1913.

¹⁷³³ Ebenda.

¹⁷³⁴ Albert HELLWIG, Ethische oder ästhetische Filmzensur. In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 159.

¹⁷³⁵ Malwine RENNERT, Die Kunst des Lichtspieltheaters. In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 128.

¹⁷³⁶ Ebenda, S. 130.

¹⁷³⁷ Will SCHELLER, Zur Film-Ästhetik. In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 131.

¹⁷³⁸ Will SCHELLER, Die neue Illusion. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 227.

¹⁷³⁹ Ebenda, S. 228.

¹⁷⁴⁰ Siehe: Walter BLOEM d. J., Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik, Diss. Tübingen 1921, S. 71.

¹⁷⁴¹ Siehe: Friedrich KOHNER, Der deutsche Film. Tatbestand und Kritik einer neuen Dichtkunst, Diss. Wien 1929, S. 21.

3. Photographietheorie und Kino: Willi WARSTAT

Dem Altonaer Studienrat und Fachautor Willi WARSTAT¹⁷⁴², der eine Reihe von kinoreformerischen Aufsätzen schrieb und an einem Buch für die "Lichtbühnen-Bibliothek" über Gemeindekinos¹⁷⁴³ beteiligt war, wäre eine brauchbare Formästhetik des frühen Films wohl zuzutrauen gewesen. Er verfügte, als Verfasser zweier Bücher über die ästhetische Theorie der Photographie aus den Jahren 1909 ("Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage")¹⁷⁴⁴ und 1913 ("Die künstlerische Photographie")¹⁷⁴⁵, über das notwendige theoretische Rüstzeug. Jedoch unternahm er faktisch keinen Versuch, seine Formtheorie der Photographie um Überlegungen zur Kinematographie zu erweitern. Ein dreiteiliger Aufsatz in "Bild und Film"¹⁷⁴⁶, der zunächst solchen Anschein erweckt, erweist die grundlegend andersgeartete Sichtweise, die sein Autor von der Kinematographie als Kunst hatte: "Für WARSTAT gehörte die Photographie zu den bildenden Künsten, die Kinematographie hingegen zu den theatralischen. Das beweist auch seine Kennzeichnung der formalen Probleme als 'malerischen' und des inhaltlichen Problems als 'dramatischem'. Eigenständige Formprobleme der Kinematographie unabhängig von der Photographie, also die Formmittel des Bildstreifens (Montage), erkannte WARSTAT nicht einmal ansatzweise. Formästhetisch war ihm der Film kein Problem, denn an seiner Aufgabe der Reproduktion dessen, was vor der Kamera inszeniert wurde, hatte er keinen Zweifel."¹⁷⁴⁷

Bereits WARSTATs Photobücher stellen jedoch einen wertvollen Beitrag zur frühen Filmtheorie dar, weil er mit der Analyse der photographischen Formmittel einen (allerdings geringen) Teil der filmischen Formmittel mit abdeckte und die allgemeinen Grundlagen ästhetischer Formtheorie auf ein neues künstlerisches Medium anwendete. Erst ARNHEIM leistete mit "Film als Kunst" 1932 für die Filmtheorie Vergleichbares - auch er argumentierte von der Wahrnehmungspsychologie her. Wie ARNHEIM ging WARSTAT vom schwarzweißen Bild aus, wie jener äußerte er sich skeptisch über die künstlerischen Möglichkeiten der Farbphotographie: "Denn wenn es wirklich gelingt, die Stimmungswerte der Farbe schon durch das Negativverfahren für die Photographie nutzbar zu machen, so erwächst dadurch dem Künstler sofort die Aufgabe, nun die Realistik der Platte in der Wiedergabe der Farbe zu bekämpfen. Denn diese Realistik macht ihm jedes künstlerische Herausbringen der eigenen Individualität unmöglich."¹⁷⁴⁸ - Ton und Sprache brauchten WARSTAT nicht zu interessieren; die dreidimensionale Photographie behandelte er nicht. - WARSTAT und ARNHEIM galten die Beschränkung der Mittel, und sei es die Selbstbeschränkung, als Voraussetzung und Aufgabe der Kunst.

Die "Mittel der photographischen Kunst"¹⁷⁴⁹ sah WARSTAT verteilt auf das photographische Negativ und das photographische Positiv. Bereits bei der Gestaltung des Negativs, bei der photographischen Aufnahme, gelte es, auf Linie und Form, auf Helligkeitsabstufungen und auf Raumwerte zu achten; die Mittel des Positivs könnten einerseits als Hilfsmittel zur Korrektur des Negativs, besonders zur "Bekämpfung der 'absoluten Realistik'", eingesetzt werden, andererseits komme ihnen auch ein ästhetischer Eigenwert zu, hinsichtlich Linienführung und besonders Farbgestaltung durch Tönung und Dreifarbendruck.

Die von WARSTAT genannten photokünstlerischen Mittel lassen sich durchaus auf den damaligen Film anwenden: Auch dort gibt es ein Negativ, auch dort gibt es ein Positiv, die Filmkopie. Linie, Form und Helligkeitswerte erlangten besondere filmgestalterische Bedeutung erst in den zwanziger Jahren mit dem

¹⁷⁴² Gotth. H. Willi WARSTAT, geb. 4.12.1884 in Angerburg/Ostpreußen, Abitur 1903 und Studium in Königsberg, 1908 Doktorarbeit "Das Tragische". Als Studienrat in Lyck, Altona und Stettin, 1917-18 Mitarbeiter des Leipziger Teubner-Verlages. Ab 1919 Geschäftsführer des Bilderbühnen-Bundes deutscher Städte, Stettin. Autor von Büchern und Aufsätzen philos.-ästhet., kunstwiss. und päd. Inhalts. (Quelle: Wer ist's 1922).

¹⁷⁴³ Willi WARSTAT/Franz BERGMANN, Kino und Gemeinde, M.Gladbach 1913, Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 3. Siehe dazu: Willi WARSTAT, Städtische Musterlichtbildbühnen. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 39, 1912, S. 601-616.

¹⁷⁴⁴ Willi WARSTAT, Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage. Für Künstler und Freunde photographischer Kunst, Halle a. S. 1909, Encyclopädie der Photographie, Band 65.

¹⁷⁴⁵ Willi WARSTAT, Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung, Leipzig und Berlin 1913, Aus Natur und Geisteswelt, Band 410.

¹⁷⁴⁶ Willi WARSTAT, Das künstlerische Problem in der Photographie und in der Kinematographie. In: Bild und Film, Nr. 1, 1913/14, S. 7-10; Nr. 2, 1913/14, S. 32-34; Nr. 8, 1913/14, S. 188-192.

¹⁷⁴⁷ Helmut H. DIEDERICHS, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 146.

¹⁷⁴⁸ Willi WARSTAT, Allgemeine Ästhetik ..., a.a.O., S. 97-98.

¹⁷⁴⁹ Ebenda, S. 6-50.

deutschen expressionistischen Film und dem russischen Revolutionsfilm. Auf die gesteigerte Räumlichkeit des Filmbildes im Vergleich zur Photographie wurde schon in der frühen Theorie gelegentlich hingewiesen. Die Kameralente und Regisseure vor dem Ersten Weltkrieg waren noch zu sehr mit den Problemen der einfachen Realitätswiedergabe beschäftigt, deshalb gab es Versuche, mit Licht zu stilisieren, recht selten. Einige photographische Verfahren, die im frühen Film zu großer Bedeutung gelangten, wie die Mehrfachbelichtung und der Gebrauch von Masken, erwähnte WARSTAT mit keinem Wort; es steht zu vermuten, daß er sie als unkünstlerisch ablehnte. Die künstlerischen Mittel des Bildstreifens (Kamerabewegung, Blenden, Montage usw.) waren nicht sein Thema. WARSTATs Mittel des photographischen Positivs lassen sich ebenfalls auf das Filmpositiv übertragen: Gerade in der frühen Zeit des Stummfilms wurde sehr viel mit Virage und Tönung gearbeitet. Das Kolorieren, also das Bemalen des einzelnen Bildes, das besonders von französischen Filmfabriken im großen Stil betrieben wurde, mochte WARSTAT für die künstlerische Photographie nicht akzeptieren. Das legen zumindest einige skeptische Bemerkungen nahe.¹⁷⁵⁰

Die zentrale Frage der photographischen Kunst war für WARSTAT: "Wie stellt sich der Künstler zur absoluten Realistik der photographischen Platte?"¹⁷⁵¹ Er erweiterte sie sogleich zur "Kernfrage aller Ästhetik: 'Wie stellt sich der Künstler zum Naturobjekt, zu seinem Motive?'" Diese Frage hat im Laufe der Jahrhunderte abwechselnd bald eine realistische, bald eine idealistische Beantwortung gefunden - man sprach einerseits bald von der 'Nachahmung' der Natur durch den Künstler bald von 'Realismus', und dann in jüngster Zeit von 'Naturalismus', anderseits von der 'Idee', die im Kunstwerke sich ausdrücken müsse, und vom 'Absoluten', das im Kunstwerke zur Erscheinung werde.¹⁷⁵² WARSTAT begründete seine eigene Antwort auf die Kernfrage psychologisch. Zwischen dem photographischen Objektiv und dem menschlichen Auge bestehe einmal ein quantitativer Unterschied: Das "Sehfeld" des Auges sei kleiner als das des Objektivs, das "Bildfeld" des Auges jedoch sei größer als das des photographischen Negativs, weil das Auge eine Menge sukzessiver Teileindrücke liefere, die erst im Bewußtsein zu einem einheitlichen Eindruck verschmelzen würden.¹⁷⁵³ Wichtiger sei jedoch der qualitative Unterschied, "der im photographischen Bilde und im optischen Eindruck vorhandenen Linien- und Formenwerte"¹⁷⁵⁴. Nur das aus einem objektiven Eindruck gelange ins Bewußtsein, was mit "Aufmerksamkeit", mit einer ausdrücklichen Willenseinstellung betrachtet werde. Die "leitenden Vorstellungen", durch welche die Aufmerksamkeit ihre Richtung erhalte, hingen ab von dem persönlichen "Interesse" des Individuums, das ein "praktisches", ein "wissenschaftlich-theoretisches" oder ein "ästhetisches Interesse" sein könne.¹⁷⁵⁵ "Wenn wir ein Objekt, ganz gleich, ob ein natürliches Objekt oder ein Kunstwerk, ästhetisch genießen wollen, so kümmern wir uns nicht darum, ob das Objekt im praktischen Leben noch irgendwelche Zwecke erfüllt. Wir versenken uns einzig in die Gefühle, die das Objekt in uns hervorruft. Beim ästhetischen Genießen wählt also unwillkürlich unser ästhetisches Interesse nur diejenigen Reize, diejenigen Einzelheiten aus und läßt sie in unser Bewußtsein treten, die eine solche Gefühlswirkung ausüben. Das ästhetische Interesse wendet also gewissermaßen unsere Aufmerksamkeit nach innen und läßt uns unsere innere Gefühlstätigkeit lustvoll genießen."¹⁷⁵⁶ Beim Künstler erweitere sich das genießende Interesse zu einem in gewissem Sinne praktischen Interesse, zum "ästhetisch-produktiven oder künstlerischen Interesse". Während der "gewöhnliche Mensch" bei der Gefühlswirkung verbleibe, richte der Künstler seine Aufmerksamkeit sofort auf die Reize selbst; dies sei "das große Geheimnis des 'künstlerischen Sehens'"¹⁷⁵⁷. Der Unterschied der Künste beruhe auf der Verschiedenheit ihrer Mittel.¹⁷⁵⁸ Die verschiedenen Richtungen innerhalb der einzelnen Künste seien durch vorwiegende Tendenzen innerhalb des ästhetischen Interesses einzelner Zeiten und einzelner Menschen zu erklären; so lasse sich z.B. die naturalistische Richtung in der Malerei aus einer Vorliebe für solche, bisher als künstlerisch nicht verwendbar geltende, ästhetische Reize erklären. "In der Opposition gegen die herrschende Schule wurden gerade diese Reize liebevoll beo-

¹⁷⁵⁰ Ebenda, S. 47-48.

¹⁷⁵¹ Ebenda, S. 52.

¹⁷⁵² Ebenda, S. 53.

¹⁷⁵³ Ebenda, S. 11-13.

¹⁷⁵⁴ Ebenda, S. 13.

¹⁷⁵⁵ Ebenda, S. 13-15.

¹⁷⁵⁶ Ebenda, S. 55-56.

¹⁷⁵⁷ Ebenda, S. 56.

¹⁷⁵⁸ WARSTAT nennt als das allgemeinste Ziel künstlerischen Schaffens den subjektiven Zweck, einen Gefühlszustand des Subjektes zu fixieren, wobei man sich objektiver Mittel bediene; diese Mittel fixierten die ästhetischen Reize entweder direkt (bildende Künste im weitesten Sinne und Musik) oder indirekt (Wortkünste). Ebenda, S. 3.

bachtet und mit größter Genauigkeit zu fixieren gesucht, seien es nun Linien oder Formen gewesen - der malerische Realismus - oder Farben - der malerische Impressionismus."¹⁷⁵⁹ Die "end- und allgemeingültige" Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis von Künstler und Naturobjekt laute also: "Der Künstler stellt nur das am Objekte dar, was er mit seinen Künstleraugen, geleitet von seinem künstlerischen Interesse, sieht!"¹⁷⁶⁰

Die absolute Realistik der photographischen Platte hindere allerdings den Künstler, die Reize so darzustellen, wie er sie während des "künstlerischen Sehens" aufgenommen habe. Zwei Wege böten sich ihm, beides in Einklang zu bringen: "Entweder kann er die Realistik der Platte seinem künstlerischen, optischen Eindruck anzugleichen suchen, oder er rechnet schon bei seinem Sehen, bei der Auswahl und Anordnung des Motives, mit jener, nun einmal gegebenen Eigenschaft seiner Mittel."¹⁷⁶¹ Den zweiten Weg nannte WARSTAT die "spezifisch-künstlerische Arbeit", die schon vor der Einleitung des Negativprozesses abgeschlossen vorliegen und die charakteristischen Grundlinien der Komposition des Kunstwerks liefern müsse. Der photographierende Künstler müsse sich also nach dem Objekt richten, sich zu dem Objekt stellen, "mit künstlerischem Gefühl sein Motiv in Auswahl und Anordnung auf seine Mittel einzurichten"¹⁷⁶² wissen. Er müsse die großen und allgemeinen Züge seines Bildes in der Anordnung derartig betonen, daß die weniger bedeutenden zurückstehen und für den ästhetischen Eindruck völlig verlorengelassen. Das beste Mittel dazu sei die weise Verteilung der Linien und Formen über die verschiedenen Gründe des Bildes, verstärkt durch die kluge Mitbenutzung der Helligkeitsunterschiede.

"Dies alles, zusammen mit dem Umstand, daß der photographierende Künstler sogar in der Verwendung seines selbständigen Mittels, der Tönung und Farbe bis zu einem gewissen Grade von den Gesetzen seines Gegenstandes abhängt, lassen das zusammenfassende Urteil zu, daß im Schaffen des photographierenden Künstlers die frei schaffende Phantasie nur einen verschwindend kleinen Raum einnimmt, daß vielmehr der photographierende Künstler gezwungen ist, sich mit aller Kraft, aber auch mit aller Liebe an seinen Gegenstand, an das Objekt zu klammern, und daß er suchen muß, nicht losgelöst von ihm, sondern in ihm und es in seiner Eigenart durchdringend, es mit seinem eigenen Geiste zu erfüllen. Auf diese Weise wird er schließlich in ganz besonderer und von anderen Künsten erheblich unterschiedener Weise doch schließlich Mittel und Wege finden, in seinen Kunstwerken die Welt so darzustellen, wie er selber sie seiner eigenen Natur nach sieht und fühlt. Seine Persönlichkeit wird dann in dem Realismus der photographischen Kunst nicht verlorengelassen, sondern aus jedem seiner Erzeugnisse hervorleuchten, wenn auch nur von innen heraus, nach liebevoller Hineinversenkung in das Objekt."¹⁷⁶³

Nach ihrer ästhetischen Wirkung teilte WARSTAT die photographischen Kunstmittel in zwei Gruppen ein: eine mit mehr objektivem Charakter der Gefühlswirkung, hierzu gehörten Linie, Form und Raumwerte, und eine zweite mit mehr subjektivem Charakter, Stimmungscharakter, zu der die Licht- und Helligkeitsreize und besonders die Farbenreize zählten. Die Subjektiv-Objektiv-Dichotomie übertrug WARSTAT auch auf die zwei Wege, künstlerisches Sehen mit der Realistik der Platte in Einklang zu bringen: Der objektive Weg bestehe in der Bekämpfung der Realistik mit Hilfe der Technik, der subjektive in der Modifizierung des künstlerischen Sehens nach der Eigenart der photographischen Mittel. Ebenso gebe es zwei Typen von Menschen, deren einer sich an das objektiv Bestimmte halte, "an das Vorstellungsmaterial, das ihnen die Außenwelt bietet"¹⁷⁶⁴, wogegen die mehr subjektiv veranlagten Menschen "zum Objekte sofort mit dem Reichtume ihrer schon erworbenen Vorstellungen einerseits und ihrer Gefühle andererseits"¹⁷⁶⁵ herantreten würden. Die beiden Richtungen zeigten sich im Gegensatz von "klassischer" und "romantischer" Kunst. WARSTAT kam zu dem Resultat, "daß nach dem augenblicklichen Stande der Technik in der photographischen Kunst die Faktoren von objektiv-bestimmter Gefühlswirkung, also in erster Reihe Linien und Formen, den bei weitem überwiegenden Raum für die ästhetische

¹⁷⁵⁹ Ebenda, S. 58.

Die subjektive, romantische Gegenbewegung sah WARSTAT im Expressionismus. Siehe: Willi WARSTAT, Die Grundlagen des Expressionismus. In: Die Grenzboten, Nr. 20, 1914, S. 313-314.

¹⁷⁶⁰ Willi WARSTAT, Allgemeine Ästhetik ..., a.a.O., S. 58.

¹⁷⁶¹ Ebenda, S. 60.

¹⁷⁶² Ebenda, S. 64.

¹⁷⁶³ Ebenda, S. 72-73.

KRACAUER nennt die Einstellung des Fotografen zu seinem Medium dann "fotografisch", wenn sie dem ästhetischen Grundprinzip entspreche: "Das heißt aber, daß er im ästhetischen Interesse unter allen Umständen der realistischen Tendenz folgen muß." Siegfried KRACAUER, Theorie des Films, Frankfurt a. M. 1973, S. 38.

¹⁷⁶⁴ Willi WARSTAT, Allgemeine Ästhetik ..., a.a.O., S. 88.

¹⁷⁶⁵ Ebenda, S. 89.

Wirkung einnehmen. ... Mit dieser Unterordnung der ästhetischen Werte von Stimmungscharakter unter diejenigen von Gefühlscharakter ist auch der allgemeinste Ausdruck für die Gesamtwirkung der photographischen Kunst gefunden. Die photographische Kunst besitzt nach der Art ihrer Gefühlswirkung mehr 'klassischen' als 'romantischen' Charakter.¹⁷⁶⁶ Die Gewinnung der natürlichen Farbe für das photographische Bild bedeute zwar einen großen Schritt nach der subjektiven, der Stimmungsseite, brächte aber ästhetische Nachteile wegen der Erhöhung der Realistik.

In seinem zweiten Buch, "Die künstlerische Photographie", ergänzte WARSTAT seine Ästhetik der Photographie um einen historischen Abriß der künstlerischen Praxis (von David Octavius Hill bis Edward Steichen und dessen Einfluß in Europa), aber auch um ein Kapitel über künstlerische Gestaltungsprobleme, gegliedert nach Raumgestaltung, Formgestaltung, Bewegungsgestaltung¹⁷⁶⁷ und Farbe. Zwar nannte er die "absolute Realistik der photographischen Platte" nun richtiger "naturalistische Treue"; doch noch immer galt ihm deren Bekämpfung als erstes Ziel künstlerischer Photographie. Der Rezensent HÄFKER warf ihm deshalb Dogmatismus vor: "Die Schwäche, wenn nicht der Fehler der Warstatschen Auffassung (die ja zugleich die einer ganzen, ja der größten 'Schule' ist), wurzelt darin, daß er bei seiner Fragestellung von vornherein nicht vom technisch-psycho-physiologischen Wesen der Photographie ausgeht, um streng aus ihm heraus Aufgabe und Grenzen der künstlerischen Photographie zu folgern, sondern sich zuerst ein von andern Künsten abgesehenes Ziel steckt, und nun, bis zur Unnatürlichkeit entschlossen ('Zweizeitigkeit', Pose, 'Farbenimpressionismus' u.a.), die Photographie auf dieses Ziel hinrecken will."¹⁷⁶⁸ WARSTAT weise ja selber daraufhin, daß die Photographie nur in gewissen technischen Anfangszuständen im Sinne seines Dogmas ideal verwendet werden könne; denn je technisch höher sie sich entwickle, desto unmöglicher sei es, in jenem Sinne mit ihr umzugehen. Das Bekenntnis WARSTATs, die Geschichte der künstlerischen Photographie sei im Grunde nichts anderes "als eine Geschichte des Ringens mit einer unkünstlerischen Technik um die Möglichkeit künstlerischen Persönlichkeitsausdrucks"¹⁷⁶⁹, bestätigt HÄFKERs Kritik. Dies ist im übrigen eine weitere Analogie zu ARNHEIM, der, wie WARSTAT, mit seiner ästhetischen Theorie in die Zwickmühle der Gegenbewegung von ästhetischer und technischer Entwicklung geriet. Wie ARNHEIM in der Kritik zu KRACAUERs Filmtheorie den Formgedanken mit dem Realismus¹⁷⁷⁰, so suchte WARSTAT die von ihm eingeschlagene "impressionistische" Richtung mit der realistischen Grundlage der Photographie zu versöhnen: Sie sei "in der Tat nichts weiter als ein besonders pointierter, ein besonders zugespitzter Realismus"¹⁷⁷¹. Durch die handwerklichen Mittel des photographischen Impressionismus - Unschärfe, künstlerische Retusche, primitive Technik - werde zwar möglichst viel vom Gegenstand selbst beseitigt, dieser verflüchtige sich aber nie vollständig. Er bleibe vielmehr gerade bei der ausdrucksvollsten, bei der am meisten charakteristischen Einzelheit der Erscheinung stehen und repräsentiere durch sie die Gesamterscheinung besser, als es eine in den Einzelheiten ausgeführte realistische Darstellung vermöge. "Der photographische Impressionismus will uns die Wirklichkeit durch einen einzigen ausdrucksvollen Augenblick darstellen, das gesamte Leben der Wirklichkeit zusammendrängen in diesen einen blitzschnell gesehenen und virtuos erfaßten Augenblick."¹⁷⁷² Daraus ergebe sich, daß die Photographie in keinem Fall als idealisierende Kunst anzusprechen sei, vielmehr als realistische Gegenwartskunst, als realistische Kultur des Auges.¹⁷⁷³

¹⁷⁶⁶ Ebenda, S. 93-94.

¹⁷⁶⁷ Im Kapitel über "Bewegungsgestaltung" erwähnte WARSTAT zwar auch die Kinematographie, ging aber mit keinem Satz näher auf sie ein.

¹⁷⁶⁸ Hermann HÄFKER, Warstat, Die künstlerische Photographie (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1913/14, S. 90-91.

¹⁷⁶⁹ Willi WARSTAT, Die künstlerische Photographie, a.a.O., S. 6.

¹⁷⁷⁰ "Es ist notwendig geworden, darauf hinzuweisen, daß der echte Realismus aus der Interpretation des Rohmaterials der Erfahrung mit Mitteln bedeutungsvoller Form besteht und daß deshalb eine Beschäftigung mit der ungeformten Materie einer melancholischen Preisgabe gleichkommt und nicht etwa einer Wiedererlangung der Herrschaft des Menschen über die Realität." Rudolf ARNHEIM, Die ungeformte Melancholie. In: derselbe, Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977, S. 158.

¹⁷⁷¹ Willi WARSTAT, Die künstlerische Photographie, a.a.O., S. 39.

¹⁷⁷² Ebenda, S. 77.

¹⁷⁷³ Auf den Streit zwischen Realismus und Impressionismus in der Photographie, der sich an der stark subjektiven Beeinflussung des photographischen Bildes bis hin zu manuellen Eingriffen entzündete, ging WARSTAT im zweiten Teil seiner "Bild und Film"-Serie ein: "Der eine Teil der Photographen, die Vertreter des photographischen Realismus, sieht die Eigenart des photographischen Kunstwerkes gerade in seiner gegenständlichen Klarheit und Bestimmtheit durch die naturalistische Technik. Die Aufgabe des Photographen besteht für sie in erster Reihe in der Auswahl und künstlerischen Anordnung eines entsprechenden Motivs. ... Die Vertreter des photographischen Impressionismus setzen dagegen die persönlichen Absichten, das persönliche Gefühl des Künstlers an die höchste Stelle und machen sich kein Gewissen daraus, ihren persönlichen künstlerischen Zweck zu erreichen, auf welchem Wege es auch immer sei." Willi WARSTAT, Das künstlerische Problem ..., a.a.O., Nr. 2, 1913/14, S. 33.

Von der theoretischen Reflektiertheit und dem ästhetischen Wagemut seiner Formästhetik der Photographie findet sich in WARSTATs Aufsätzen zum Kino recht wenig. Wie schon bei anderen Autoren beobachtet, machte auch er in seinen Beiträgen aus den Jahren 1912 bis 1914 eine Wandlung durch. Typischer Kinoreformer, moralisierte er zunächst an den Inhalten der ausländischen Filme herum, die die deutschen Kinos beherrschten, billigte ihnen allerdings bereits einen jeweils nationalen "durchaus eigenartigen Stil" zu.¹⁷⁷⁴ Als erste Aufgabe des Kinematographen galt ihm zwar die "Natur in künstlerischer Wiedergabe", doch: "Die weitere Aufgabe ist dann die, pantomimische Werke zu schaffen, die inhaltlich nicht leer, vielmehr voll ehrlich packender Handlung, aber mit psychologisch wahren Aufbau und voll sittlichen Ernstes oder voll übermütiger Schalkheit sind."¹⁷⁷⁵ Das Schauspielerverbot als Kampfmittel des Bühnenvereins¹⁷⁷⁶ - griff WARSTAT in den Theater-Kino-Streit ein - schade der kulturellen Förderung der Filmindustrie und verzögere die Reform der Filmdramatik auf Jahre. "Wer die mimische Kunst, die uns heute auf den Films vorgeführt wird, genauer und kritisch betrachtet, der wird gegenüber der mannigfachen Übertreibung und dem häufigen völligen Versagen der Darsteller in der Mimik einsehen, daß für die kinematographische Industrie eine enge und ständige Fühlung mit dem berufsmäßigen Schauspieler unbedingt vonnöten ist."¹⁷⁷⁷ Die Schaubühne habe in den letzten Jahrzehnten in mancher Hinsicht dem Kinematographen vorgearbeitet. "Oder ist das naturalistische Prinzip, die Naturtreue, mit der die naturalistische Dramatik und die naturalistische Bühne arbeiten, ein anderes als jenes, das im kinematographischen Film seinen vollendetsten Ausdruck findet? Mit der naturalistischen Kraft und Treue des kinematographischen Films kann aber das Theater nicht mehr konkurrieren."¹⁷⁷⁸ Die Entwicklung des Kinematographenwesens, das Emporwuchern der Kinodramatik, schrieb WARSTAT an wieder anderer Stelle¹⁷⁷⁹, sei zu plötzlich erfolgt, als daß sich ein künstlerischer Stil hätte entwickeln können. Das gelte ebenso für 'Kinodichter' und Kinoschauspieler. Nur wenige, die berühmten Kinospieler hätten sich instinktiv der pantomimischen Aufgaben des Spielens vor dem kinematographischen Aufnahmeapparat anzupassen gewußt; der Durchschnitt der übrigen Schauspieler aber zeige, daß der Übergang von der Sprechbühne des bühnenmäßigen Theaters auf die pantomimische Bühne des Kinematographen nicht so ganz leicht sei, daß die darstellerischen Gesetze hier durchaus nicht die gleichen seien wie dort. "Die kinematographische Aufnahmebühne verlangt eine viel größere Durchbildung der pantomimischen Ausdrucksfähigkeiten."¹⁷⁸⁰ Auch die Welle der Autorenfilme 1913/14 brachte für WARSTAT keine Kinokunst zuwege. "Die Kinokunst muß vom Schauspieler geschaffen werden, denn sie ist in ganz eigenartiger Weise mimische Kunst. Nicht das literarische Kinodrama, sondern die mimische Kunst des Schauspielers und das Stilgefühl des Kinoregisseurs können uns vielleicht zum Ziele führen."¹⁷⁸¹ Die Betonung des Schauspielers in der Filmästhetik ist ein wesentliches Indiz dafür, daß WARSTAT die Kinokunst als theatralische und nicht, wie die Photographie, als bildende Kunst auffaßte. Mit dieser Hervorhebung des Schauspielers im Film beschritt WARSTAT aber auch den Weg, den die filmästhetische Theorie bis zu BALÁZS' "Der sichtbare Mensch" von 1924 gehen sollte. Mit BALÁZS teilte er auch die Freude an der Kunst von Asta Nielsen, die er - wie schon BLEIBTREU¹⁷⁸² - dem mimisch übertreibenden, gesichtsverzerrenden Bassermann als Gegenbeispiel vorhielt: "Man mag mit dem Inhalt und der Art der Stücke, in deren Dienst sie ihre Kunst stellt, noch so wenig einverstanden sein. Dennoch hat diese Frau mit einem untrüglichen Instinkt das eine einzige Stilmittel erkannt, auf dem eine Kunst im Kino aufgebaut werden kann, die pointierte, gleichzeitig aber völlig beherrschte Bewegung, die gleich weit entfernt von Ausdruckslosigkeit einerseits, von Planlosigkeit und Übertreibung andererseits ist. Hier wird die zukünftige Kinokunst einsetzen müssen, wenn sie

¹⁷⁷⁴ Willi WARSTAT, Vom "Geschmack" der Völker. Studien vor der Lichtbildbühne. In: Die Grenzboten, Nr. 6, 7.2.1912, S. 281-287.

¹⁷⁷⁵ Ebenda, S. 287.

¹⁷⁷⁶ Siehe hier, S. 46.

¹⁷⁷⁷ Willi WARSTAT, Zwischen Theater und Kino. In: Die Grenzboten, Nr. 23, 1912, S. 486.

¹⁷⁷⁸ Ebenda, S. 487.

"Verzichtet die Bühne dagegen freiwillig auf naturalistische Prinzipien zugunsten der Lichtbildbühne und kultiviert dafür die ihr bleibenden Ausdrucksmittel, stilisiert ihre Formen- und Farbenwerte, pflegt die mimischen, sprachlichen und dichterischen Mittel und Werte, die auf ihr zur Geltung kommen, so wird das Publikum vor der Schaubühne immer noch vielerlei finden, was ihm das Kinematographentheater bei weitem nicht bieten kann." Ebenda, S. 488.

¹⁷⁷⁹ Willi WARSTAT, Städtische Musterlichtbildbühnen. Ihre Bedeutung für die Reform des Kinematographenwesens, für Volks- und Jugendziehung. In: Die Grenzboten, Nr. 39, 1912, S. 612.

¹⁷⁸⁰ Ebenda.

¹⁷⁸¹ Willi WARSTAT, Aus dem Kampfe um die Kinoreform. In: Die Grenzboten, Nr. 3, 1914, S. 132.

¹⁷⁸² Siehe: Helmut H. DIEDERICHS, Anfänge ..., a.a.O., S. 82.

etwas Wertvolles schaffen will. Auf der pointierten und konzentrierten Bewegung muß das Kinodrama aufgebaut sein, aus ihrer Kultivierung durch den Schauspieler kann allein einmal eine Kinokunst erwachsen.¹⁷⁸³

Für WARSTAT waren Photographie und Spiel-Kinematographie zwei völlig verschiedene Kunstrichtungen, so verschieden wie Malerei und Bühnenkunst. Erst 1917 entdeckte er Gemeinsamkeiten, lobte er die "vollendete Technik" der, durch den Krieg weitgehend von der Auslandskonkurrenz befreiten, deutschen Filmfirmen: "die rein künstlerisch-photographische Aufnahme der Filme, der Ausschnitt des Bildes, die Beleuchtungsführung, die Verteilung von Licht und Schatten usw."¹⁷⁸⁴ Es gebe eine künstlerische Kinematographie in demselben Sinne, wie es eine künstlerische Photographie gebe.

4. Kino als Gesamtkunstwerk: Hermann HÄFKER

Es gibt eine ganze Reihe von Gründen, die es rechtfertigen, den Schriftsteller und Journalisten Hermann HÄFKER¹⁷⁸⁵ aus der Vielzahl der Kinoreformer, ja auch aus der kleinen Gruppe der Kinoreform-Theoretiker hervorzuheben. Mit Recht nannte ihn STEIN 1915 "den gegenwärtig in der Kinoreform unstreitig führenden Schriftsteller"¹⁷⁸⁶. Als praktischer Reformator gehörte HÄFKER, mit seinem Verein "Bild und Wort", zu den ersten, die konkrete Versuche unternahmen, das, was sie sich unter einer Besserung des Kinematographenwesens vorstellten, auch zu realisieren. Als Theoretiker und Publizist übertraf er - mit drei Büchern und Dutzenden von Artikeln, Aufsätzen, Broschüren alle seine Kinoreform-Kollegen nicht nur an Quantität¹⁷⁸⁷, sondern legte als einziger so etwas wie eine ästhetische Theorie der Kinoreform vor. Belieben es die HELLWIG, SCHULTZE, SELLMANN und LANGE bei der mehr oder weniger ausführlich begründeten Verurteilung der "Schundfilme", entwarf HÄFKER darüber hinaus ein vollständiges Gegenmodell zur herrschenden "Geschäftsorganisation" der Kinematographie, das er "Kinematographie" nannte. Damit ist angedeutet, daß HÄFKER mit dem "Spielfilm" nichts im Sinn hatte - obwohl er wahrscheinlich der Schöpfer dieses Begriffes ist.¹⁷⁸⁸ Wo andere Kinoreform-Theoretiker allenfalls ihre Vorliebe für "Naturfilme" formulierten, finden sich bei HÄFKER Ansätze zur Formtheorie des Dokumentar- und Lehrfilms. HÄFKER ist - wenn man schon filmgeschichtliche Bezüge bemüht - der erste Theoretiker der realistischen Tendenz, lange vor Grierson, Bazin und Kracauer¹⁷⁸⁹. Radikaler als diese, forderte HÄFKER die Beschränkung des kinematographischen Mediums auf die Reproduktion des Lebens selbst, auf die Schönheit der natürlichen Bewegung.

Mit Film befaßte sich HÄFKER nur in den Jahren von 1907 bis 1919: Er gehörte zu den Mitarbeitern der ersten Jahrgänge des Fachblattes "Der Kinematograph"¹⁷⁹⁰; er gründete und leitete den Dresdener Kinoreform-Verein "Bild und Wort"¹⁷⁹¹; seine intensivste filmtheoretische Arbeitsphase lag in den Jahren 1913-14, in denen seine drei Bücher "Kino und Kunst", "Kino und Erdkunde" und "Der Kino und die Gebildeten" entstanden; darüber hinaus schrieb er regelmäßig für die bedeutendste Kinoreform-Zeitschrift "Bild

¹⁷⁸³ Willi WARSTAT, Aus dem Kampfe ..., a.a.O., S. 132.

¹⁷⁸⁴ Willi WARSTAT, Was ist aus der Kinoreform geworden? In: Monatshefte der Comeniusgesellschaft für Volkserziehung (Leipzig), Nr. 3, 1917, S. 73.

¹⁷⁸⁵ Zur Biographie HÄFKERs siehe: (Helmut H. DIEDERICHs), Hermann Häfker - Filmtheoretiker, Kinoreformer. In: Cinegraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 3. Lieferung 1985.

¹⁷⁸⁶ O. Th. STEIN, Krieg und Kinoreform. In: Pharus (Donauwörth), 1915, S. 63.

¹⁷⁸⁷ Nur HELLWIG schrieb in der Vorkriegszeit mehr über Kinematographie, allerdings fast ausschließlich juristische Fachbeiträge.

¹⁷⁸⁸ HÄFKER betitelte ein Kapitel seines 1914 entstandenen Buches "Der Kino und die Gebildeten": "4. Kino und Künste (Vom Spielfilm)". Noch 1919 schrieb DUPONT, die augenblicklich am meisten begehrte Form des Films sei das Drama, "der sogenannte 'Spielfilm'". (Ewald Andre DUPONT, Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet, Berlin 1919, S. 20). Im folgenden Jahr, als der Schriftsteller Hans RICHTER seiner Filmdramaturgie den Titel "Der Spielfilm" gab, hatte sich der Begriff durchgesetzt. (Hans RICHTER, Der Spielfilm, Berlin 1920).

¹⁷⁸⁹ KRACAUER gab seiner "Theorie des Films" von 1960 im Original den Untertitel: "The Redemption of Physical Reality". Bei HÄFKER findet sich eine Passage, in der er seine Ansicht über Kino, wie öfter ab 1914, als "Echtkinematographie" bezeichnet, diesmal aber hinzufügt: "die 'erlöste', reddenta, möchte ich sagen". Hermann HÄFKER, Kinoschulen und Kriegsverletzte. In: Bild und Film, Nr. 10, 1914/15, S. 202.

¹⁷⁹⁰ Siehe hier, S. 21ff.

¹⁷⁹¹ Siehe hier, S. 30.

und Film", beteiligte sich an deren theoretischen Debatten¹⁷⁹², verfaßte gar einige Filmkritiken¹⁷⁹³. Kinobeiträge von ihm erschienen ferner in der zweiten Kinoreform-Zeitschrift "Film und Lichtbild", im "Kunstwart", in "Der Vortrupp" und anderen Zeitschriften. Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges begrüßte HÄFKER emphatisch als Verwirklichung seiner kinoreformerischen Hoffnungen, verfaßte eine "Dürerbund"-Flugschrift in diesem Sinne. Doch als er die ihm verhaßten filmwirtschaftlichen und filmästhetischen Strukturen sich regenieren sah, erlahmte seine Widerstandskraft, und er zog sich mehr und mehr von der Kinematographie zurück. Nach Kriegsende richtete er noch einmal eine Denkschrift an die Reichsregierung, in der er die Verstaatlichung des gesamten Lichtspielwesens zu Bildungszwecken forderte.

Die folgende Darstellung der HÄFKERschen Filmtheorie ist in drei thematische Komplexe unterteilt: Der erste gibt Auskunft über die Entwicklung von HÄFKERs "Kinetographie"-Konzept bis hin zu "Kino und Kunst", also über das, was man als seine 'Theorie der Kinoreform' bezeichnen könnte; der zweite behandelt seine Stellung zum Filmdrama, zum Spielfilm, wie er sie vor allem in "Der Kino und die Gebildeten" ausgebreitet hat; im dritten schließlich sollen die Auswirkungen des beginnenden Krieges auf HÄFKERs Theorie überprüft werden. Dieser letzte Abschnitt gibt Gelegenheit, allgemeiner auf die Folgen des Kriegsbeginns für Kinematographie und Kinotheorie einzugehen.

a. Naturdramatik und "Kinetographie"

Bereits in HÄFKERs frühesten Kinoartikeln aus den Jahren 1907 und 1908 finden sich die wesentlichen Argumentationsstränge seiner späteren Theorie: Die Seele des 'Bilderspiels' sei der unerschöpfliche Reiz der natürlichen Bewegung, "selbst der leisesten"¹⁷⁹⁴. Er forderte eine planvollere Aufstellung des Programms¹⁷⁹⁵; das bloße Filmbild sei etwas Unorganisches, solange nicht eine Illusion fördernde und Stimmung erzeugende Aufmachung dazugehöre¹⁷⁹⁶. Er kritisierte die Geschmacklosigkeit der 'Sensations'-Programme¹⁷⁹⁷, das Spekulieren mit Schmutz¹⁷⁹⁸, sah die Ursache dafür in "der sogenannten Gewerbe-Freiheit"¹⁷⁹⁹: "... das heutige Kino-Theater ist im großen und ganzen ein Ausfluß des Kapitalismus, der, um Überschüsse zu machen, an die niedrigen Instinkte im Volke appelliert"¹⁸⁰⁰.

HÄFKERs zweiteiliger Aufsatz von 1908 über die "Kulturbedeutung der Kinematographie" ist der früheste Versuch in der deutschsprachigen Filmpublizistik, sich dem neuen Medium systematisch zu nähern, durch den Vergleich mit Schrift und Druck, mit Lichtbild und Phonographie. Hier sprach HÄFKER den Wunsch und Anspruch aller Kinoreform aus, den Kinematographen "höheren Zwecken" dienstbar zu machen, ohne daß er an volkstümlicher Anziehungskraft verliere.¹⁸⁰¹ Das für die Kultur Neue und Umwälzende der Kinematographie (sowie Lichtbild und Phonographie) sah er in der automatischen, nicht durch menschliche Vermittlung zustande gekommenen Aufnahme und der Massenvervielfältigung sinnlicher Erscheinungen und Vorgänge. Die Kinematographie könne sehr wohl Erzeugnisse von "höherem Kunstwert" schaffen, wenn sie sich in der Form der Grundsätze künstlerischer Bildphotographie bediene und sich im Gegenstand auf die Schönheit der menschlichen und natürlichen Bewegung beschränke.¹⁸⁰² Die "Kinetographie", erläuterte HÄFKER den von ihm geprägten und hier erstmals vorgestellten Begriff, verhalte sich zur Kinematographie, wie das Wagnersche "Gesamtkunstwerk" zur italienischen Oper: "Es handelt sich um die Frage, ob und wie weit man durch Hinzuziehung anderer Künste zur Kinematographie, also der automatischen und der freien Musik, des gesprochenen Wortes, der Geräusch-Erzeugung

¹⁷⁹² Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge ..., a.a.O., S. 132-136.

¹⁷⁹³ Ebenda, S. 111-113.

¹⁷⁹⁴ Hermann HÄFKER, Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

¹⁷⁹⁵ Ebenda.

¹⁷⁹⁶ Hermann HÄFKER, Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.

¹⁷⁹⁷ Hermann HÄFKER, Zur Dramaturgie ..., a.a.O.

¹⁷⁹⁸ Hermann HÄFKER, Das Recht auf Schönheit. In: Der Kinematograph, Nr. 41, 9.10.1907.

¹⁷⁹⁹ Ebenda.

¹⁸⁰⁰ Hermann HÄFKER, Meisterspiele, a.a.O.

¹⁸⁰¹ Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung der Kinematographie. I. Allgemeines. In: Der Kinematograph, Nr. 80, 8.7.1908.

¹⁸⁰² Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. Können kinographische Vorführungen "höheren Kunstwert" haben? In: Der Kinematograph, Nr. 86, 19.8.1908.

(Donner usw.), der stimmungsvollen Raumeinrichtung, einer durchdachten Programm-Reihenfolge usw. eine künstlerische Gesamtwirkung erzielen kann."¹⁸⁰³

Nach der Gründung des Vereins "Bild und Wort" wurde HÄFKERs Ton dem Filmdrama und der Kinobranche gegenüber erheblich schärfer, propagierte er, "mit derbem Besen das herrschende Volksverblödungswesen aus gewissen Städten hinauszufegen"¹⁸⁰⁴. Als exemplarische Alternative stellte er 1910 für den Verein unter großen Mühen eine Mustervorstellung "Schauspiele der Erde" zusammen, die, seinen Prinzipien entsprechend, als kinetographische Vorführung ablief und in mehreren Städten gezeigt wurde.¹⁸⁰⁵ Dieser Mustervorstellung kommt - nicht in ihrer konkreten Ausgestaltung, sondern als Idealtypus - für HÄFKERs Theorie zentrale Bedeutung zu. Sie wurde zum Leitbild seiner theoretischen Annahmen, die sich wohl auch deshalb so viel weiter differenzierten als bei anderen Reformtheoretikern, weil er auf diese Erfahrung zurückgreifen konnte. "Kino und Kunst" mündet in eine genaue Beschreibung des Ablaufs dieser Mustervorstellung.¹⁸⁰⁶ Die Fortsetzung der Mustervorstellungen - und damit auch der Verein "Bild und Wort" - scheiterte an der Nichtverfügbarkeit brauchbarer Naturfilme und an dem Desinteresse der Filmfabriken. Die Art der Filmherstellung und ihres geschäftlichen Betriebes, so HÄFKER 1911 im "Kunstwart" machten die Verwirklichung der Grundforderung, daß die "kinetographische" Vorführung im Dienst eines beherrschenden Programmgedankens stehen und als Ganzes eine einheitliche Schöpfung sein müsse, zur Zeit unmöglich.¹⁸⁰⁷ Unter "Kinetographie" subsumierte er hier alle "poloptischen" Künste¹⁸⁰⁸ - neben den schon früher genannten auch die alten Lichtkünste, wie Schattenspiele usw.

Die ökonomischen und organisatorischen Zusammenhänge der internationalen Kinobranche durchschaute HÄFKER wie kein zweiter Kinoreformer. Für die belehrenden Filme gelte dasselbe, wie für die gestellten: "... sie alle sind einzig und allein für den Massenabsatz in den Kinotheatern aller Welt berechnet"¹⁸⁰⁹. Weil die Herstellung eines wettbewerbsfähigen Films eine sehr kostspielige Sache sei, genüge der Absatz selbst eines ganzen Landes wie Deutschland nicht. Ein ungeheurer Mechanismus internationaler Verkehrsmittel bewirke, daß in jeder Woche von in der Hauptsache vielleicht einem Dutzend leistungsfähiger Ateliers das, was dort kinematographisch aufgenommen worden sei, gleichzeitig und je eine Woche lang in sämtlichen darauf eingerichteten Schauräumen über den ganzen Erdball Millionen seh- und wissensdurstiger Menschen vorgeführt werde.¹⁸¹⁰ Wenn man in einer Woche durch viele Städte Deutschlands, Englands, Frankreichs fahre - und HÄFKER hatte dies getan -, so sehe man in allen Kinotheatern fast dasselbe Programm; und fast dasselbe wäre in allen anderen Ländern und Erdteilen der Fall. Dies brachte HÄFKER auf einen Gedanken, den man heute McLUHAN zuzuschreiben pflegt¹⁸¹¹. "Über welche Macht gebieten die Filmfabriken in Paris, in London, in Rom, neuerdings auch einige in Deutschland, um in dem, was zur Gesundheit, zur inneren Befreiung, zur Erhebung, zur Menschlichkeit erzieht, die Völker der Erde allwöchentlich zu einer einzigen Gemeinde zu versammeln!"¹⁸¹² Dieses Dutzend selbständiger Filmfirmen, die mit Riesenkapitalien arbeiteten, sei untereinander kartelliert "wie Pech und Schwefel" und bilde den "merkwürdigsten und gefährlichsten Welttrust", der diese bestimmte Art geistiger Nahrung für die an Zahl größten Bevölkerungsschichten des Erdballs monopolisiere.¹⁸¹³ Den Kinoreformern riet

¹⁸⁰³ Ebenda.

¹⁸⁰⁴ Hermann HÄFKER, Zustände und Ausblick. In: Der Kinematograph, Nr. 135, 28.7.1909.

¹⁸⁰⁵ HÄFKER selbst gab Dresden und Bautzen an. (Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, M.Gladbach 1915, S. 69). SCHULTZE nannte die Dresdener Vorführung als Vorbild für entsprechende Vorführungen 1911 in Hamburg. (Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel, a.a.O., S. 118). Der genaue Programmablauf der Dresdener Vorstellung findet sich bei SCHULTZE. (Ebenda, S. 97-98).

¹⁸⁰⁶ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, M.Gladbach 1913, S. 58-62.

¹⁸⁰⁷ Hermann HÄFKER, Zur Hebung des Kinetographenwesens. In: Der Kunstwart, Nr. 11, 1. Märzheft 1911, S. 301. (In diesem Aufsatz beschrieb HÄFKER auch die Schwierigkeiten, die er bei der Suche nach geeigneten Filmen für seine Mustervorstellung zu überwinden hatte.)

¹⁸⁰⁸ Wohl so bezeichnet nach dem Londoner "Poloptical Institute". Siehe: Ebenda, S. 301.

¹⁸⁰⁹ Ebenda, S. 303.

¹⁸¹⁰ Hermann HÄFKER, Vom Wunderspiegel. In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 4, 16.2.1912, S. 103.

¹⁸¹¹ Siehe bsp.: Elisabeth NOELLE-NEUMANN/Winfried SCHULZ (Hg.), Publizistik, Frankfurt am Main 1971, S. 338.

¹⁸¹² Hermann HÄFKER, Vom Wunderspiegel, a.a.O., S. 103.- Hervorhebung durch HHD.

¹⁸¹³ Hermann HÄFKER, Woher kommen die Filme? In: Der Vortrupp, Nr. 15, 1.8.1912, S. 467-468. Daß HÄFKER nicht Einzelbetriebe, sondern Firmenkonglomerate meinte, zeigt ein Vergleich mit den Angaben von FELIX und MELLINI: "Zehn deutsche Filmfabriken haben zu konkurrieren mit 37 Vertretern ausländischer Filmhersteller, die aber oft mehrere Erzeuger aus verschiedenen Ländern repräsentieren, denn Ende Juni 1913 gab es 227 Filmfabrikannten auf der Welt, von denen 112 ständig auf dem Weltmarkte erscheinen." (Friedrich FELIX, Praktische Kinore-

HÄFKER, sich "zu einem ebenso eisernen internationalen Interessenring" zusammenzuschließen, wie die "Sensationsmonopolisten"; unerlässliche Vorbedingung sei jedoch, "daß dabei natürlich jedes privatkapitalistische Gelüste unter allen Umständen ausgeschlossen ist"¹⁸¹⁴. Die größte Gefahr für die Kinoreformbewegung, so schrieb er 1914, "liegt in dem ungehemmten Übergang der Kinotheater in die Hände des Großkapitals und seiner Ringe und in der damit verbundenen Ausrottung oder Entkräftung der kleineren Unternehmungen"¹⁸¹⁵. Im selben Jahr 1914 forderte HÄFKER - ausgerechnet im Branchenfachblatt "Der Kinematograph" - gar die "dereinstige Verstaatlichung des Kinowesens nach sozialistischen Grundsätzen"¹⁸¹⁶. Dem Deutschnationalen BRUNNER, der angesichts der Übermacht der ausländischen "Schundkinematographie" an das Rassenbewußtsein der Deutschen appellierte, hielt HÄFKER die "Entartung unseres privatkapitalistischen Betriebs" entgegen: "Nicht 'die' Franzosen, Italiener und Amerikaner liefern uns jene Kinobilder, sondern geradeso wie bei uns nur eine bestimmte bildungsschwache und geldbeutelstarke Schicht unter ihnen."¹⁸¹⁷ Zwar finden sich gelegentlich, beispielsweise bei SELLMANN, ähnliche Äußerungen, doch muß an dieser Stelle gesagt werden, daß das Gros der Kinoreformer HÄFKER zunächst nicht auf seinem antikapitalistischen Kurs folgte. Selbst LANGE schloß sich erst nach dem Weltkrieg diesen Ansichten HÄFKERs und auch seiner Verstaatlichungsforderung an.¹⁸¹⁸

In seinem ersten Beitrag für "Bild und Film" Ende 1912 begrüßte HÄFKER die Kinoreformer-Zeitschrift ein halbes Jahr nach ihrer Gründung, sie belebe seine Hoffnung mächtig, die "Wiedereinsetzung der Kinematographie in ihren Stand als Hilfsmittel der Kulturverbreitung" werde auch gelingen.¹⁸¹⁹ Er nahm die Gelegenheit wahr, sogleich das Verhältnis von Kinematographie und Kunst in seinem Sinne grundsätzlich zu klären. Gute, echte Kinokunst sei bewußt und um ihrer selbst willen wohl noch nie geschaffen worden: die künstlerische Kino-Naturaufnahme. "Daß sie die eigentliche, die echte kinematographische Kunst ist, geht aus der einfachen Erwägung hervor, daß sie die eigentliche Höchstleistung ist, deren Kinematograph und Filmband fähig sind, und daß sie die eigentliche Leistung ist, deren nur Kinematograph und Filmband fähig sind."¹⁸²⁰ Die künstlerische kinematographische Naturaufnahme vereinige die Hauptvorzüge der künstlerischen Photographie mit der Aufnahme der Bewegung selbst. Zwar könnten auch Tanz und Schauspielkunst die Schönheit der Bewegung wiedergeben, aber ein Kinobild davon wäre im besten Falle nur ein Schwarz-Weiß-Schatten menschlich künstlerischer Bewegung. Als "Schönheit der Bewegung an sich" empfinde man weniger die Schönheit der Gebärde (Pantomime, Tanz), die auf Bewußtheit beruhe und den "Ausdruck" menschlicher Impulse bezwecke, sondern die Schönheit der Naturbewegung, die auf Unbewußtheit beruhe und dennoch in allem das Wirken urgewaltiger, tiefverankerter Gesetzmäßigkeit verrate: "Ausdruck der Gesetzmäßigkeit und damit Schönheit der Naturbewegung ist ihr Rhythmus. In aller Naturbewegung, vom Tanz der Planeten bis zum Auslaufen der Wellen über die Strandkiesel, ist Rhythmus."¹⁸²¹ Doch man solle nicht 'Sehenswürdigkeiten', Kuriositäten, Amerikanismen der Natur suchen, sondern die Schönheit in der ruhigen, leisen Bewegung.

Die hier ausgesprochenen filmästhetischen Anschauungen HÄFKERs bilden auch den Kern seines ersten filmtheoretischen Buches "Kino und Kunst", daß 1913 als zweiter Band der "Lichtbühnen"-Bibliothek des M.Gladbacher "Volksvereins-Verlags", herausgegeben von der "Lichtbilderei", erschien. Damit darf das Buch schon von Ort und Zeitpunkt der Publikation her als wichtigste programmatische Schrift der Vorkriegs-Kinoreform angesehen werden. Inhaltlich kommt ihm diese Position ohnehin zu: Es blieb der einzige Versuch, die Kinoreform als ästhetische Alternative theoretisch zu begründen. HÄFKERs Schrift befaßte sich nicht mit der Bestandsaufnahme der Kinosituation und deren moralischer Verurteilung, das hatten CONRADT, HELLWIG, SCHULTZE und SELLMANN faktenreich und detailliert für ihn getan, sondern setzte diese Arbeiten gewissermaßen voraus. Auch konnte HÄFKER nicht mehr auf die Zensur

form. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 274). "40 internationale bedeutende Filmfabriken produzieren täglich 6000 m Negativ-Originale oder wöchentlich 150 Novitätenfilms." (Arthur MELLINI, Allerlei Interessantes ..., a.a.O., S. 280).

¹⁸¹⁴ Hermann HÄFKER, Wie kommen die Films zu uns? In: Der Vortrupp, Nr. 18, 16.9.1912, S. 568.

¹⁸¹⁵ Hermann HÄFKER, Sind die "kleinen" Kinotheater der Reform schädlich? In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1913/14, S. 58.

¹⁸¹⁶ Hermann HÄFKER, Kinobesitzer und Kinoreformer. In: Der Kinematograph, Nr. 368, 14.1.1914.

¹⁸¹⁷ Hermann HÄFKER, Brunner, Prof. Dr. Karl, Vergiftete Geistesnahrung (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 253.

¹⁸¹⁸ Siehe: Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, a.a.O., S. 121-122, 246-329.

¹⁸¹⁹ Hermann HÄFKER, Kinematographie und echte Kunst. In: Bild und Film, Nr. 1, 1912/13, S. 5.

¹⁸²⁰ Ebenda, S. 6.

¹⁸²¹ Ebenda, S. 7.

hoffen, denn diese war mittlerweile fest installiert - und reichte seiner Ansicht nach nicht aus. Dieser Meinung war LANGE zwar auch, doch fehlte ihm die praktische kinematographische Erfahrung, um mehr als eine ästhetische Verdammung des Kinodramas, ja des Kinematographen an sich, zuwege zu bringen. Im Unterschied zu LANGE, der die Kinematographie geradezu als das Gegenteil von Kunst, als "Unkunst" betrachtete, hielt HÄFKER den Kunstanspruch aufrecht, war es erstes Ziel seines Buches, "die Kinematographie selbst zur Kunst"¹⁸²² zu erheben. Dafür, daß er sich so intensiv mit ästhetischen Fragen auseinandersetzte, hatte HÄFKER einen sehr simplen, geradezu naiven Kunstbegriff: Kunst war für ihn schlicht etwas Seltenes, Hohes und Reines, deshalb mißtraute er von vornherein deren technischer Reproduzierbarkeit: "Bildmäßiges und Plastisches, Wort und Klang, Farben und Linien, früher die Wahrzeichen jener Festtagskunst, strömen wie Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen"¹⁸²³. Was hier mit den Mitteln der Künste arbeite, erzeuge nicht reine, sondern Fuselrauschstimmung, sei Ausdruck einer Wirklichkeitswelt und einer Gesinnung, die zweifelhafte Bedürfnisse anpreise und ein zweckloses Spiel mit Ausdrucksformen vergangener Zeiten treibe. An anderer Stelle hatte HÄFKER davon geschrieben, was man in den Kinotheatern sehe, sei zwar "der Spiegel unserer Zeit"¹⁸²⁴, aber der Spiegel einer verworrenen, rückgratlosen, willenlosen, lüstegenarrten, von geistigem Fuseldunst betäubten und geblendeten Zeit.

Der Buchstabendruck war nach HÄFKER lange Zeit die einzige herrschende Form gewesen, Kunstähnliches in Massen zu verbreiten und dem Menschen zwangsweise aufzudrängen. Neue Erfindungen hätten auch alle andern Künste wehrlos gemacht: In Photographie und Phonographie lasse man diejenigen Sinneindrücke, die durch 'Wellen' physikalischer Natur erzeugt würden, sich selbst in festem Stoffe fangen und 'aufschreiben', gewänne eine 'Naturmatrize'. Sah HÄFKER die Photographie, in ihrer einfachen Gestalt als Augenblicksaufnahme, noch als wertvolle Helferin ästhetischer Kultur, weil sie die massenhafte Verbreitung künstlerischer Einzelvorlagen möglich machte und "eine selbständige Deuterin und Weiserin der Natur durch fälschungslose Wiedergabe gewisser Seiten von ihr"¹⁸²⁵ geworden sei, so habe sie in der Anwendung als Kinematographie plötzlich eine unheimliche und verheerende Macht über menschliche Gemüter und menschliche Kultur gewonnen. Sie sei mit einemmal als Nebenbuhlerin der Malerei, des Schauspiels, ja der Plastik und in Verbindung mit dem Grammophon selbst der Oper und der Vortragskunst aufgetreten. "Mit den verdichteten Reizen dieser seelenaufüttelnden Künste verband sie etwas von der trockenen Stilisierung des Puppentheaters und fügte hinzu die - äußerste Wohlfeilheit sensationeller Jahrmarktsgenüsse."¹⁸²⁶ Die Eindrücke, die sie böte, seien fast ausnahmslos das Gegenteil künstlerischer, beruhten auf "einem Aufschäumen solcher Instinkte, deren gemeinste auch die Hunde am Prellstein erregen: Geschlechtsgefühle, Angst, Gier, Eitelkeit, erkitzeltes Gelächter, fuselhafte, anstrengungs- und maßlose, begeisterungssüßliche Rührsamkeit"¹⁸²⁷. Mit moralischen Forderungen komme man nicht weiter, die künstlerische Forderung aber schließe die moralische mit ein: "Was wir als schmutzig und gemein erkennen, ist niemals Kunst, ... weil es andere Nerven in Mitschwingung versetzt als die, durch die wir das Künstlerische erkennen."¹⁸²⁸ Die künstlerische Forderung laufe auf eine Eindämmung des Vielzuvieles, auf die Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister unter den wollenden menschlichen Geist hinaus. Die alte Forderung erhalte angesichts der besonderen Not der Zeit feste Gestalt und tiefere Begründung, daß "wir alles, was wir tun, als Kunst tun sollen"¹⁸²⁹. Eine Sache künstlerisch machen heiße aber, nach Schiller, sie 'vollkommen' machen, "sie so innerhalb der durch ihre stoffliche und technische Eigenart, ihrer wirtschaftlichen und Zweckbedingungen gesteckten Grenzen bis zum Rande mit eigengefühltem Leben anfüllen, daß das Ergebnis in jedem einzelnen Falle das höchsterreichbare ist."¹⁸³⁰ HÄFKER gebrauchte den Begriff Kunst hier, wie sein Rezensent SCHUMANN anmerkte, mehr in dem Sinne, "wie wir die Pädagogik oder die Politik eine Kunst nennen"¹⁸³¹.

¹⁸²² Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 11.

¹⁸²³ Ebenda, S. 5.

¹⁸²⁴ Hermann HÄFKER, Vom Wunderspiegel, a.a.O., S. 103.

¹⁸²⁵ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 7.

¹⁸²⁶ Ebenda, S. 8.

¹⁸²⁷ Ebenda.

¹⁸²⁸ Ebenda, S. 9.

¹⁸²⁹ Ebenda, S. 10.

¹⁸³⁰ Ebenda.

¹⁸³¹ Wolfgang SCHUMANN, Kino und Kunst. Von H. Häfker (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 285.

In diesem Verständnis wollte HÄFKER die Kinematographie zur Kunst erheben, sich in ihr Wesen und ihre Bedingungen vertiefen, sich ihrer Grenzen, wie ihrer Aufgaben und Möglichkeiten bewußt werden, das fertige Lichtschauspiel zum lebendigsten Ausdruck eines hinter ihm stehenden menschlichen Willens, menschlichen Empfindens, Freuens und Leidens machen. Was ist nun das Wesen der Kinematographie? HÄFKER verstand darunter am allerwenigsten das Kinodrama, auch wenn er zu diesem richtig feststellte, daß hier weder das Spiel selber noch die kinematographische Aufnahme das 'Kunstwerk' sei: "... das Kunstwerk ist erst die Verschmelzung von beiden, das fertige Bild auf der Projektionsleinwand"¹⁸³², und für einen ganz neuen Namen plädierte - den er ja bald auch selbst mit "Spielfilm" finden sollte. Er leitete vielmehr das Wesen der Kinematographie aus ihrer Eigenart, worin sie sich von allem anderen verwandten unterscheidet, ab: Das Neue und Eigene der Kinematographie sei, daß sie "das Schwarzweiß-Bild wirklicher Vorgänge (nicht nur Augenblickszustände) mit dokumentarischer Treue festhält, vervielfältigt und wieder sichtbar macht"¹⁸³³. Deshalb sei ihre Wesensaufgabe die durch Menschenhand und -nerv möglichst wenig gefälschte, möglichst wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von natürlichen Bewegungen: "Die Wesensaufgabe der Kinematographie ist nicht nur, 'Wirklichkeit' wiederzugeben, sondern vor allem auch die Wirklichkeit, die eben keine andere Technik oder Kunst wiedergeben kann: die der freien, unbefangenen Bewegung in der Natur und all ihrem Reichtum an Einzelheiten."¹⁸³⁴ Das Ziel, das Enderzeugnis des kinematographischen Kunstbestrebens war für HÄFKER jedoch nicht bereits die kinematographische Aufnahme, sondern "die künstlerisch vollkommene Gesamt-Kinovorführung"¹⁸³⁵, gewissermaßen das "kinetographische" Gesamtkunstwerk.

Doch zunächst befaßte sich HÄFKER mit Aufnahme und Herstellung der Filme, gab sozusagen eine Formtheorie der Naturkinematographie, der er sogleich als Leitsatz voranstellte: Es komme nicht auf ein 'schönes Stück kinematographierte Natur' an, sondern auf ein 'schön kinematographiertes Stück Natur'. Wie andere Formtheoretiker des Films und der Photographie (z.B. ARNHEIM und WARSTAT) wandte sich HÄFKER als erstes dem Unterschied zwischen Filmbild und Augenbild zu: "Der Kinematograph gibt weder alles sich Bewegende wieder, noch gibt er es so wieder, wie das Auge es sieht."¹⁸³⁶ Er sei an sehr enge Beleuchtungsgrenzen gebunden und auf einen kleinen, keilförmigen Ausschnitt aus einer Naturszenerie beschränkt. Da er nur mit einem Auge blicke, zeige er die Gegenstände nicht körperlich, sondern bildhaft flach. Perspektiven gebe er nicht falsch, aber anders als das Auge, je nach Brennweite des Objektivs wieder. Schnelle Querbewegungen lösten sich in ihre einzelnen Augenblicksaufnahmen auf und erschienen grob flimmernd (heute nennt man das "Shutter-Effekt"). Daß die Vorkriegskamera nur unter großen Schwierigkeiten schwenken konnte, meinte HÄFKER, als er zu bedenken gab, der Apparat könne seine Schaufläche nur mühsam und begrenzt ändern. "Bleiben also als mögliche, mindestens als kinematographisch vollendet wiederzugebende Bewegungen aus technischen Gründen solche übrig, die sich in genügendem Licht in bestimmter, einigermaßen gleichmäßiger Entfernung auf beschränktem Bildfelde abspielen und auch bei Wegfall der plastischen Erkennbarkeit gut unterscheiden lassen."¹⁸³⁷ Da der Kinematograph Farben überhaupt nicht wiedergebe, müsse der Aufnehmende diese im Geiste in die Schwarz-Weiß- oder Licht- und Schattenwirkung übersetzen. Mit Rücksicht darauf, daß Farbenunterschiede (im damaligen orthochromatischen Filmmaterial) falsch wiedergegeben würden, müsse sich der Aufnehmende mehr als 'Zeichner' denn als 'Maler' fühlen: "Was einem Bilde Ausdruck und Deutlichkeit verleiht, sind große deutliche Umrisse und große gleichmäßig getönte oder gleichsam getuschte Flecken. ... Nur dann, wenn es sich auf eine reizvolle 'Zeichnung' zurückführen läßt, wenn (es) ein Vielerlei von 'Formen' ist, wird es auch in seinem Bilde als reizvoller und deutlich erkennbarer Reichtum wiedererscheinen."¹⁸³⁸ In Beziehung auf die Wahl des Bildausschnittes lasse das kinematographische Bild nicht soviel Freiheit wie das Einzelbild, weil sich Rahmen und Komposition des Gegenstandes während der Aufnahme in unvorhergesehener Weise ändern könnten. Schließlich müsse man auf jene Bewegungsbilder in der Natur verzichten, die zu lange dauerten, denn über die genannten Beschränkungen hinaus, fehle ja "auch alles, was nebenbei das Ohr hört, ..., und was wir fühlen und riechen"¹⁸³⁹.

¹⁸³² Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 12.

¹⁸³³ Ebenda, S. 13.

¹⁸³⁴ Ebenda, S. 14.

¹⁸³⁵ Ebenda, S. 15.

¹⁸³⁶ Ebenda, S. 16.

¹⁸³⁷ Ebenda, S. 17.

¹⁸³⁸ Ebenda, S. 18.

¹⁸³⁹ Ebenda.

Als Grundsatz der technischen Filmherstellung formulierte HÄFKER, "die Echtheit und Wahrheit der Natur selbstwiedergabe in allem zu wahren und zu fördern, und nur da, wo man ohne Verletzung dieser Bedingung die Wahl hat zwischen dem, 'wie der Mensch es sieht', und dem, 'wie die Glaslinse es sieht', sich geschmackvoll nach der Seite des erstern zu entscheiden"¹⁸⁴⁰. Weil die Wirkung in der Vorführung der Maßstab sei, müßten bei jeder Aufnahme detaillierte Notizen als Grundlage für die späteren Erläuterungen gemacht werden. Schärfe sei in jedem Falle unerlässlich, wandte sich HÄFKER gegen die Praxis einer Richtung der künstlerischen Photographie, der z.B. WARSTAT angehörte, mit der Begründung, künstliche Unschärfe zugunsten irgendeines Effektes wäre unnatürlich. Handkolorierte Kinobilder ließ er nur als dekorative Abwechslung gelten, als Erfrischung für das Auge nach so viel Grau in Grau. Unter diesem Gesichtspunkt konnte er auch Tönungen gutheißen; gefälschte 'Effekte', wie tintenrote Sonnenuntergänge oder erdigblaue Mondnächte, waren ihm jedoch ein Greuel. Daß HÄFKER an Montage auch nicht im entferntesten dachte, zeigt seine Empfehlung, zwischen zwei Bildszenen eine kurze Verdunklungspause, "einige Zentimeter toten Film"¹⁸⁴¹, hineinzuschneiden. Wenn er die Kinematographie als "neues Werkzeug zur Überwindung der Schranken von Raum und Zeit"¹⁸⁴² pries, so war das nur im reproductiven Sinne gemeint, daß etwas einmal Aufgenommenes an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit wieder vorgeführt werden könne.

Nach den Aufnahmegegenständen unterschied HÄFKER:

- technische und industrielle Lehr- und Verdeutlichungsaufnahmen,
- geschichtliche und kulturgeschichtliche Aufnahmen,
 - Aufnahmen der "Schönheit der natürlichen Bewegung" (geograph., ethnograph., zoolog., botan. Bilder usw.),
 - 'Gestellte' Bilder.

Letztere werden erst im nächsten Abschnitt über das Filmdrama behandelt. Bei den Lehr- und Verdeutlichungsaufnahmen, beispielsweise von Maschinen, komme es nicht darauf an, das zu photographieren, was sich am meisten und sichtbarsten bewege, sondern diejenigen sich bewegenden Teile, die die eigentliche Arbeit tun. An häufig vorkommenden Fehlern monierte HÄFKER das übertriebene Zeitmaß und die zu kurze Dauer der einzelnen Aufnahmen, sowie die viel zu große Ausführlichkeit in der Wahl der Szenen. Gesetz für alle Kinoaufnahmen sei, "daß man sich auf Bilder beschränken muß, die etwas ausdrücken, was sich eben nicht auf andern Wege - Wort, Lichtbild, Musik usw. - etwa kürzer, besser und verständlicher machen läßt"¹⁸⁴³. An den geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Aufnahmen kritisierte HÄFKER, diese seien zum großen Teil flüchtig und verständnislos aufgenommene Bilder, die nur dem Namen nach mit irgendeinem Tagesinteresse zusammenhingen. Was kinematographiert werde, sei "fast aufnahmslos nur der mehr oder weniger glänzende Schaum des Tages. ... Das Bezeichnende, dauernd Wertvolle fehlt."¹⁸⁴⁴ Wertvoll, zu künstlerischen Leistungen würden diese Tagesaufnahmen, wenn man sie 'unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit' oder wenigstens des späteren Geschichts- und Kultur- geschichtsschreibers zu sehen suche. Jede Gegenwart habe den Drang, ihre Lebenserscheinung durch Pomp und suggestives Beiwerk zu fälschen, das Echte und Ursprüngliche zu überdecken, den erwünschten Schein durch Gebärden und kostspielige Pracht übermächtig zu machen: "Der Kinematograph ist nur ein Stümper, der darauf hereinfällt."¹⁸⁴⁵ Unendlich viel wichtiger, weil ehrlicher, sei das ganz gewöhnliche, sich unbeachtet wähnende Alltagsleben. Wert verleihe allein die Echtheit. Der 'Aktualitäten'-Kinematograph belausche, photographiere seine Opfer, ohne daß sie es wüßten, er erfasse das Leben so heimlich wie möglich da, wo es sich in packenden, lebensvollen Szenen verdichte; trete da nahe genug heran, um das auch auf den Film zu bekommen, worauf es ankomme, auf seelischen Gehalt und feinen Ausdruck: "Er kinematographiere den 'Zeitgeist'."¹⁸⁴⁶ Über das "Kinobild als 'Zeitung' der Zukunft" hatte HÄFKER schon 1911 geschrieben und ein Zentralbureau für Vermittlung aktueller Kinoaufnahmen vorgeschlagen.¹⁸⁴⁷

¹⁸⁴⁰ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 19.

¹⁸⁴¹ Ebenda, S. 24. Siehe dazu auch: Walter BLOEM d.J., Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik, a.a.O., S. 26.

¹⁸⁴² Hermann HÄFKER, Kino und Erdkunde, a.a.O., S. 4.

¹⁸⁴³ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 26.

¹⁸⁴⁴ Ebenda, S. 28.

¹⁸⁴⁵ Ebenda, S. 29.

¹⁸⁴⁶ Ebenda, S. 31.

¹⁸⁴⁷ Hermann HÄFKER, Zentralstelle für aktuelle Kinoaufnahmen. In: Der Kinematograph, Nr. 240, 2.8.1911.

Den praktischen Fragen im Zusammenhang mit den 'naturwissenschaftlichen' (geographischen, ethnographischen, zoologischen, botanischen usw.) Filmen widmete HÄFKER 1914 ein eigenes Buch, "Kino und Erdkunde", das als siebter Band der "Lichtbühnen-Bibliothek" erschien. Deshalb konnte er sich in "Kino und Kunst" der diesen Filmen seiner Meinung nach zugrundeliegenden Idee, der "Schönheit der natürlichen Bewegung an sich"¹⁸⁴⁸, umso ausführlicher widmen. Sie galt ihm, der sich schon seit 1907 immer wieder in diesem Sinne geäußert hatte, als der reizvollste Gegenstand der Kinematographie, worin sie ihre mächtigsten künstlerischen Wirkungen zu erzielen vermöge:¹⁸⁴⁹

"Ja, das ist ja das Eigenste unserer Kunst: die Bewegung der Dinge in ihrem vollen Reichtum und ihrer unverfälschten, unbefangenen Schönheit bildlich festzuhalten! Das ist ja das unerhörte Können in der Hand des menschlichen Geschlechtes von nun an: dieses Alles-, Echt- und Lebendig-Malen! Dies das verheißungsvolle, sinn-, herz- und hirnbildende: Millionen die Augen öffnen zu helfen, ihrem Gemüt nahe zu bringen diese unerschöpfliche Schönheit des Alltäglichen um uns: dies millionenfache Leben und Sichregen in Form und Farbe, Licht und Linie, dies Schwellen und Breiten, Hasten und Flimmern, das erschütternd Große und das nervbebend Kleine! Was für ein Feld eröffnet sich da dem Aufnahmekünstler, zu sehen, zu wählen, zu verkünden, zu begeistern!"

Man spürt es: Hier formuliert einer mit großer innerer Beteiligung sein kinematographisches Glaubensbekenntnis. Als Vorurteil bezeichnete HÄFKER die verbreitete Ansicht, das Publikum interessiere sich nicht für reine Naturaufnahmen. Er hielt die Erfahrungen, die er mit seinen Mustervorstellungen gemacht hatte, dagegen. Außerdem verwies er stets darauf, daß Aufnahmen in seinem Sinne bisher sehr selten seien, nur zufällig entstünden. Zudem behindere die übliche Sensationsprogramm-Zusammenstellung deren Wirkung. Das Beste, was man an Naturaufnahmen zu sehen bekomme, sei ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Sensation gemacht ('die größten, schönsten, weltberühmten ...'). Doch fesselnd sei nicht Größe und Weltberühmtheit, sondern Deutlichkeit und Übersicht, Schönheit, Rhythmus und Ruhe des Schauspiels der Natur. "Die Schönheit dieser Bewegung fließt aus zweierlei Quellen, deren beider Darstellung Eigenrecht des Kinematographen ist: der körperlichen Bewegung der Dinge selbst und dem Spiele des Lichtes auf und in ihnen."¹⁸⁵⁰ Die künstlerischen Reize einer Kinoaufnahme begännen gerade da, wo der Aufnehmende mit seinen technischen Möglichkeiten zu ringen anfangen. Dieser müsse beim Maler und beim Augenblicksphotographen in die Schule gehen, besonders aber die Wirkung im Kinotheater studieren. Als wesentliche Gesichtspunkte für den Aufnehmenden nannte HÄFKER die Wahl des Motivs, des Ausschnitts und der Komposition. "Das Motiv des Kinokünstlers ist natürlich ein Bewegungsvorgang."¹⁸⁵¹ Der Apparat müsse so weit oder so nah herangestellt werden, daß das, was in der lebendigen Wirklichkeit fessele, im Bilde wieder deutlich sichtbar werde (heute: Einstellungsgröße). Das Bild müsse solange wirken, bis es allmählich über den Beschauer Macht gewinne, seine Seele gefangen nehme, ihm die Stimmung bringe (heute: Einstellungslänge). "Der im Stofflichen befangene Aufnehmende glaubt, er müsse den Zuschauern nur ja alle drei oder fünf Sekunden etwas 'Neues' bieten, damit sie sich nicht 'langweilen'.¹⁸⁵² Was den Bildausschnitt angehe, solle man, wo Rahmen und Motiv nicht annähernd in eine Ebene zu bringen seien (in bezug auf Schärfe und Größenverhältnis), lieber auf ersteren verzichten. Wichtiger sei es, eine vollständige Bewegungseinheit auf das Bild zu bringen. Die Komposition im Kinobild beziehe sich auf das Nach-, nicht das Nebeneinander. Es erhöhe den Reiz eines Bildes um das Vielfache, wenn die Bewegung nicht episch sei, sondern sich zum Dramatischen hin steigere; denn das Auge suche nach Abwechslung und Gegensatz. Den Höhepunkt der Kunst bilde die Komposition solcher Bilder mit Menschen darin. Jedoch: "Der Greuel greulichster ist der Mensch in seiner Pose."¹⁸⁵³ Deshalb müsse der Kinokünstler den Menschen belauschen, ohne daß dieser ihn bemerke.

Kunsttheoretisch ist HÄFKER ein Unikum. Auch Konrad LANGE war entschieden dafür, daß der Kinematograph das Leben, so wie es sei, zu reproduzieren habe. Aber gerade deshalb, weil er hier nur technisches Instrument sei, daß nach immer vollständigerer Wiedergabe der Natur strebe, könne er keine Kunst sein. Der Kinematograph sei umso weniger Kunst, habe umso weniger Stil, je mehr es ihm gelinge, alle Eigenschaften der Natur, wie Form, Farbe, Licht, Bewegung, Raum, Geräusch usw., der Wirklichkeit entsprechend zu reproduzieren. LANGE und mit ihm das herrschende Kunstverständnis postulierten einen

¹⁸⁴⁸ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 33.

¹⁸⁴⁹ Ebenda.

¹⁸⁵⁰ Ebenda, S. 35.

¹⁸⁵¹ Ebenda, S. 38.

¹⁸⁵² Ebenda, S. 39.

¹⁸⁵³ Ebenda, S. 41.

diametralen Gegensatz von Kunst und Natur. Bei HÄFKER hingegen ist dieser Gegensatz aufgehoben, wird gar die Natur selbst zur Kunst: "Die Natur selber ist eine fertige Dichtung - es fehlte uns bisher nur das Handwerkszeug, sie unverfälscht nachzudrucken."¹⁸⁵⁴ Das ruhige, geheimnisumhüllte und unerschöpfliche Sichregen der Dinge berge Sinn, nicht nur seiner rhythmischen Regelmäßigkeit wegen, sondern auch insofern, als es unmittelbarer Ausdruck von etwas sei oder zu sein scheine. Dadurch, daß sich elementare Vorgänge, wie der Wind und das Licht, in den Bewegungen getroffener Dinge spiegelten, gewannen sie etwas Seelisches. Für den Naturmystiker HÄFKER galt das als höchste kinematographische Kunst, was es für LANGE am wenigsten war: die möglichst vollkommene Wirklichkeitswiedergabe bis hin zur Geräuschimitation bei der Vorführung - und damit sind wir wieder bei HÄFKERs Zielvorstellung eines Kinos als Gesamtkunstwerk¹⁸⁵⁵ angelangt, bei der "Kinetographie".

Der einzelne Film war für HÄFKER nur "Rohbestandteil" - allerdings hauptsächlich Rohbestandteil - einer kinematographischen Aufführung, der gleichwohl mit größter sachlicher Vollendung hergestellt werden müsse, wobei die Wirkung in der Gesamtvorstellung den Maßstab der anzustrebenden Vollkommenheit bilde. Einen solchen Film wollte er "Lehrfilm"¹⁸⁵⁶ genannt wissen, ein Begriff, der zwar schon vor HÄFKER gelegentlich gebraucht wurde¹⁸⁵⁷, aber erst nach dem Weltkrieg allgemein üblich war. HÄFKER: "Ein kinematographisches Bild allein und ganz für sich betrachtet, oder auch eine ununterbrochene Reihe davon ist in jeder Hinsicht ein Unding - ist überhaupt nichts. Es dürfte kaum einen Film geben, der, so vorgeführt, überhaupt inhaltlich verständlich, geschweige denn ästhetisch erträglich wäre."¹⁸⁵⁸ Zur Erhöhung des Verständnisses und auch aus gesundheitlichen Gründen müsse den Beschauern im weitest möglichen Maße das im Kinobild Fehlende ersetzt werden. In der Wirklichkeit erläutere die Natur selber, was man sehe, durch Geräusche und Klänge, Düfte und Berührungen. Vor dem Kinobild bemühten sich die allein von allen Sinnen gebrauchten Augen des Kinobesuchers vergebens um Ersatz; an ihre Stelle müsse das Denken treten. Beide, Augen und Hirn, würden jedoch bald erlahmen, wenn ihnen nicht sinnliche Unterstützung und Erholung durch Vortrag und Lichtbild, Begleitgeräusch und Begleitmusik, Farben und Pausen geboten werde. So habe man es mit einer ganzen Gruppe neuer Naturveranschauligungsmittel zu tun, die einander ergänzten und eine ohne die andere einfach sinnlos wären. Man müsse also zur Kinetographie die mechanische Selbstaufzeichnung von natürlichen Klangerscheinungen, die Grammophonie oder Phonographie, hinzuzählen. HÄFKERs Ideal war die vollkommene Reproduktion des Natureindrucks in seiner sinnlichen Totalität: Die ideale Vollendung, nach der diese Erfindungen strebten, sei "die mechanische Selbstwiedergabe vollständiger Gruppen von Naturerscheinungen, wie wir sie mit Zeichnung, Farbe, Plastik, Bewegung, Klang, Geräusch und vielleicht eines Tages sogar mit Geruchseindrücken mit den Sinnen wahrnehmen."¹⁸⁵⁹ Auch eine solche Vorführung werde jedoch niemals der 'Vermenschlichung' im Sinne guten Geschmacks entbehren können: menschlich-willkürlicher Erläuterungs- und Ergänzungsmittel, besonders des Wortes, und menschlich-künstlerischer Durcharbeitung zur Erzielung einer befriedigenden Gesamtwirkung. Alle diese Techniken der 'Bewegungsselbstaufzeichnung' benannte HÄFKER mit dem Wort "Kinetographie", das er schon 1908 in diesem Sinne eingeführt hatte. "Wenn ich nun von Kinetographie als Vorstellung spreche, so verstehe ich darunter eine solche, die im Kern aus dem Zusammenwirken aller oder mehrerer der genannten Techniken ... besteht, die durch Wort, Musik, einstweilen künstlich-mechanische Begleitgeräusche usw. als unentbehrlichen, aber den kinematographischen untergeordneten Bestandteilen gebildet wird."¹⁸⁶⁰ Für die Gestaltung des Programms einer solchen kinematographischen Vorstellung führte HÄFKER eine Reihe von Regeln an: Trotz der Heranziehung aller möglichen Hilfsmittel dürfe es weder seine Einheitlichkeit noch seine Ruhe verlieren; die erlaubte Länge richte sich nach der Aufnahmefähigkeit der Zuschauer; je länger es sei, einen desto kunstvolleren Aufbau und desto feinere Gliederung erfordere es. Steigerung und Gegensätze - wiederholte HÄFKER einen schon 1907 in seinem ersten Filmartikel gegebenen Rat¹⁸⁶¹ - seien die Mittel, auf denen die Wirkung jedes zeitlichen Kunstwerks, also auch der Kinetographie, beruhe. Die Kunst der Programmzusammenstellung bestehe darin, "nicht nur 'tolle Effekte', mit denen ja leicht zu wirken ist, unterzubrin-

¹⁸⁵⁴ Ebenda, S. 36.

¹⁸⁵⁵ Ebenda, S. 50.

¹⁸⁵⁶ Ebenda, S. 51.

¹⁸⁵⁷ Siehe: Spezial-Regisseure bei Film-Aufnahmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 7.10.1911, S. 6.

¹⁸⁵⁸ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 51-52.

¹⁸⁵⁹ Ebenda, S. 54.

¹⁸⁶⁰ Ebenda, S. 55.

¹⁸⁶¹ Hermann HÄFKER, Zur Dramaturgie der Bilderspiele, a.a.O.

gen, sondern eben auch die feinern und nüchternen Programmbestandteile in Wirkung zu bringen"¹⁸⁶², den Zuschauer für die "Stimme der schlichten Naturwahrheit" empfänglich zu machen. Weiter gehöre dazu, daß die zur gegenseitigen Ergänzung dienlichen Techniken und Hilfsmittel nicht zu ihrer Erdrückung mißbraucht würden: "Es ist ein grober Unfug, Bilder von Musik begleiten zu lassen, außer in Ausnahmefällen, wo diese Musik eigens, mit feinstem musikalischen Verständnis und völliger Unterordnung dem Bilde angepaßt und zu seiner Ergänzung oder Erläuterung unentbehrlich ist"¹⁸⁶³, z.B. bei Tänzen. Noch schlimmer sei die Begleitung der kinematographischen Bilder mit Worten, gar mit Dialogen. Den erläuternden Vortrag solle man unmittelbar vor das Kinobild verlegen. Denn was heute als Schere zwischen Bild und Text bezeichnet wird,¹⁸⁶⁴ davon wußte schon HÄFKER: "Zum Verständnis gesprochener Worte sind ganz andere Gehirnteile ins uns tätig als zur Aufnahme von Bildern durch das Auge. Beide Arbeiten strengen die Nerven an und erfordern unsere ganze Aufmerksamkeit. Auf Erläuterungsworte achten zu müssen, während man gleichzeitig schnell vorbeiwandernde Bilder entziffern soll, das ist daher eine noch größere Qual als dieselbe Zumutung bei Lichtbildern, die wenigstens stillestehen."¹⁸⁶⁵ Wenn ein Bild länger dauere und innerlich ohne Steigerung sei, könne man an eine weitere Verwendung von Begleitmusik zu 'melodramatischen' Zwecken, zur Hebung der Stimmung und Unterstreichung des Rhythmus, denken.

Nachdem HÄFKER am Ende seines Buches "Kino und Kunst" eingehend seine Dresdener Mustervorstellung "Schauspiele der Erde" in ihrem Ablauf beschrieben und eine Reihe von damit zusammenhängenden Problemen abgehandelt hatte, gab er abschließend den Hinweis, woran man erkennen könne, ob eine 'kinetographische' Vorführung künstlerisch gewesen sei: Wenn "man mit erfrischten Sinnen, bereichertem Wissen, gereinigtem Fühlen, klarem Denken und voll deutlicher, erhebender Erinnerungen von ihr nach Hause geht"¹⁸⁶⁶.

Natürlich wußte HÄFKER, daß die Erfüllung seiner Forderungen eine völlige Umwälzung des damaligen Kinowesens bedeutete, "denn sie erfordert einen andern geschäftlichen Ausbau, die Mitwirkung von Kräften, mit denen die Kinematographie zurzeit keine Fühlung hat, und einen Wandel des Besuchertums"¹⁸⁶⁷. Dennoch oder gerade deshalb scheute er vor einer Konkretisierung seiner theoretischen Konzeption in zwei weiteren Büchern nicht zurück: "Kino und Erdkunde" gab Informationen über die Herstellung und Vorführung erdkundlicher Bewegungsbilder, ihre Bezugsquellen und Bedingungen, die Möglichkeiten und Grenzen ihrer sachgemäßen Verwendung in Wissenschaft, Schule und Kinotheater. Den Begriff "Erdkunde" faßte HÄFKER so weit wie möglich und verstand darunter "alles auf dem Hintergrunde der Großnatur vor sich Gehende"¹⁸⁶⁸. Damit wird 'erdkundlicher Film' zum Synonym für Naturfilm, erweiterte HÄFKER den Gegenstand des Bändchens auf sein zentrales Theorem von der unverfälschten Wiedergabe der Schönheit der Bewegung an sich, geriet das Erdkunde-Buch zum Anwendungsfall von "Kino und Kunst". HÄFKERs Ausführungen kulminierten in dem Vorschlag einer "Deutschen Erdkundlichen Kinogenossenschaft" - den "Hauptsatzungsentwurf" fügte er gleich bei.¹⁸⁶⁹

Mit "Der Kino und die Gebildeten", so konnte man in "Bild und Film" lesen, "schließt Häfker die Trias seiner in der 'Lichtbühnenbibliothek' erschienenen grundlegenden und bahnbrechenden Kinoreformschriften"¹⁸⁷⁰. Hier entwickelte er nicht weniger als ein kulturpolitisches Programm zur Realisierung seiner Utopie, "die Kinos aus Stätten der Kunst- und Theaterentwürdigung zu ebensoviel tadellos arbeitenden Stätten 'poloptischer' Sinnenerziehung zu machen"¹⁸⁷¹. Dazu müsse die Geschäftslichtbildnerei in eine Art 'gemischter Unternehmung' umgewandelt werden: "... ohne die freie Erzeugung, den freien Wettbewerb und die Erwerbsfreiheit der beruflich dabei Tätigen zu beeinträchtigen, müßte der Kinematographie von Staats und Rechts wegen gerade soviel Zwangsläufigkeit eingebaut werden, daß eben jener freie geistige und geschäftliche Wettbewerb nicht anders münden kann als in einer für den geistigen Volkszu-

¹⁸⁶² Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 56.

¹⁸⁶³ Ebenda, S. 57.

¹⁸⁶⁴ Siehe: Bernward WEMBER, Wie informiert das Fernsehen?, München 1976, S. 47.

¹⁸⁶⁵ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 57.

¹⁸⁶⁶ Ebenda, S. 70.

¹⁸⁶⁷ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, M.Gladbach 1915, S. 60.

¹⁸⁶⁸ Hermann HÄFKER, Kino und Erdkunde, a.a.O., S. 4.

¹⁸⁶⁹ Ebenda, S. 55-57.

¹⁸⁷⁰ Bild und Film, Nr. 1, 1914/15, S. 21.

¹⁸⁷¹ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 80.

stand segensreichen Erzeugung"¹⁸⁷². Aufsichtsorgan, HÄFKER sagte "Mittelstelle", wäre eine "Reichskinoanstalt", die noch eine Reihe weiterer Aufgaben zu erfüllen hätte: 1. Zensur (HÄFKER schrieb von 'Geschmacksgericht' und 'Vorberatungsstelle'); 2. ständige Filmmesse oder Musterausstellung; 3. Realkatalog mit Filmbeschreibungen; 4. Filmarchiv; 5. Mittelstelle der Schulkinematographie; 6. Mustertheater an vielen Orten. Die Reichskinoanstalt wäre einer Reichskulturbehörde untergeordnet, die sich HÄFKER als "Kulturparlament" im Sinne von AVENARIUS dachte, als "einer anerkannten und berechtigten Vertretung unserer Gesamtheit, der es obläge, alle außerhalb der Parteiauseinandersetzungen behandelbaren allgemeinen Kulturangelegenheiten unseres Volkes zu verhandeln und zu ordnen"¹⁸⁷³. Und was sollten diese institutionellen Neuerungen - die einerseits an heutige öffentlich-rechtliche Anstalten, andererseits an Reichsfilm- und Reichskulturkammer der Nazis erinnern - bewirken? "Wir wollen doch aus dem deutschen Volke eine Bildungs- und Geistesinheit machen."¹⁸⁷⁴ Vor Beginn des Weltkrieges, in "Kino und Kunst", hatte sich HÄFKER noch als Internationalist gegeben und die Erwartung geäußert, es "würden Volksschichten und Völker der Erde in einem gewissen Grade in gleichen Empfindungen, Gedanken und Anschauungen, in gleichem Wissen und ausgleichender Bildung zu einer Kulturmenschheit zusammengewöhnt werden können"¹⁸⁷⁵.

b. Stellung zum Kinodrama

Die Stellung HÄFKERs zum Kinodrama war völlig geprägt von seiner Präferenz des Naturfilms, der Schönheit der natürlichen Bewegung. Die ästhetische und moralische Verurteilung dessen, was achtzig bis neunzig Prozent des herkömmlichen Kinoprogramms ausmachte, war ihm so selbstverständlich, daß er sie lange Zeit glaubte, nicht einmal begründen zu müssen. Für ihn galt als unumstößlich, daß das Kino in der Hand eines jeden, der es ernst nähme, wesentlich der lichtbildnerischen Wiedergabe von Naturwirklichkeiten dienen müsse: "In meiner Schrift 'Kino und Kunst' war ich gleich von dieser Voraussetzung ausgegangen, ohne zu bemerken, daß einstweilen noch die Frage des Kinodramas die Köpfe viel zu sehr im Banne hielt - so sehr, daß selbst bei dem Titel meiner Schrift die meisten ohne weiteres nur oder wesentlich an das Kinodrama als dasjenige Gebiet dachten, auf dem der Kino sich als 'Kunst' betätige."¹⁸⁷⁶ HÄFKERs Verwunderung war sicherlich echt, hatte er sich doch vor "Kino und Kunst" nur wenige Male und dazu recht kurz über das Kinodrama geäußert. 1908 schrieb er, auch die künstliche menschliche Bewegung, die schöne Gebärde und der Tanz, komme als Gegenstand kinematographischer Aufnahme in Betracht; bisher sei allerdings wenig davon zu spüren, daß durch die Kinematographie die feine Kunst der Pantomime, des Gebärdenschauspiels, zu neuem Leben erweckt werde; nur in italienischen Filmen bemerke man Stücke mit auffallend schöner Gebärdensprache, besonders deutsche Erzeugnisse seien dagegen geradezu haarsträubend: "Gänzlich ungebildete Regisseure lassen gänzlich ungeübte Schauspieler wie wahnsinnig herumagieren, immer nur nach dem Grundsatz 'möglichst viel auf die Minute'. "¹⁸⁷⁷ HÄFKER bekräftigte 1911 seine Meinung, 'gestellte' Filme seien überhaupt von Übel, er könne seine letzten Bedenken gegen 'Dramatik' in der Kinematographie nicht loswerden; dennoch sprach er ein Lob aus: "Die guten englischen und amerikanischen Films haben eine einfache, dem wirklichen Leben des Volkes entnommene Fabel, die deshalb oft romantisch genug wirkt, weil ja das britische Weltreich alle Wirklichkeits-Romantik der Erde umfaßt. Diese Wirklichkeits-Romantik findet ihren Ausdruck in dem gewählten Hintergrunde"¹⁸⁷⁸; passabel erschienen ihm allenfalls jene Spielszenen, "die auf dem Hintergrunde der wirklichen wunderbaren Natur oder Architektur Altenglands, Frankreichs und Italiens gespielt sind"¹⁸⁷⁹. Dramatisch-künstlerischen Wert hätten sie jedoch schon deshalb so gut wie keinen, "weil sie bestenfalls eine gewisse Manier uns fremder Nationalbühnen mit Darstellern zweiten bis letzten Ranges veranschaulichen"¹⁸⁸⁰. Gestellte Filme mit Bildungswert, wie etwa die kinematographische Darstellung historischer Tänze, würden nicht gemacht. Was Tanz und Schauspielkunst leisteten, könne die

¹⁸⁷² Ebenda, S. 81.

¹⁸⁷³ Ebenda, S. 79.

¹⁸⁷⁴ Ebenda, S. 83.

¹⁸⁷⁵ Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 10.

¹⁸⁷⁶ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 58.

¹⁸⁷⁷ Hermann HÄFKER, Die Kulturbedeutung ... Können kinographische Vorführungen ..., a.a.O.

¹⁸⁷⁸ Hermann HÄFKER, Englische Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 214, 1.2.1911.

¹⁸⁷⁹ Hermann HÄFKER, Zur Hebung des Kinetographenwesens, a.a.O., S. 303.

¹⁸⁸⁰ Ebenda.

Kinematographie an sich überhaupt nicht erzeugen, "sondern nur das Bild davon", dieses Kinobild sei deshalb "im besten Falle nur ein Schwarz-Weiß-Schatten menschlich künstlerischer Bewegung"¹⁸⁸¹.

"Kino und Kunst" enthielt, aller Kinodrama-Feindschaft zum Trotz, ein Kapitel über "'Gestellte' Films", in dem HÄFKER zwar zunächst das Kinodrama als "Wechselbalg" aus der Verbindung von Kinematographie und Schauspielkunst bezeichnete, verkuppelt von jenen, die aus der Kinematographie nur reichen Gewinn ziehen wollten, dann aber doch zugestand: "Wir können ja nicht leugnen, daß der Kinematograph, wenn auch sein Eigenruhm die Wiedergabe unbefangener und unbewußter Wirklichkeit ist, doch fähig ist, auch Bilder zu erzeugen, die von denen der Wirklichkeit abweichen."¹⁸⁸²

Hier unterschied HÄFKER zwei Arten von Bildern:

- "menschliche Arrangements", vor allem Pantomimen;
- und Trickszenen, bei denen man "natürliche Vorgänge durch eine besondere Art von Aufnahmen ganz verändert und in nicht mehr natürlicher Weise auf der Leinwand erscheinen"¹⁸⁸³ lasse.

Bei den Trickszenen nannte er "die zu schnelle oder zu langsame Aufnahme eines Vorgangs, wodurch dieser umgekehrt entstellt im Bilde widerscheint"¹⁸⁸⁴ (heute: Zeitlupe und Zeitraffer), sowie das "Ineinanderkomponieren zweier in Wirklichkeit getrennt aufgenommener Bilder"¹⁸⁸⁵ (= Mehrfachbelichtung und Überblendung). Besonders letzteres begrüßte er als weiteres Wirkungsmittel, das nur das Kino in solcher Vollendung besitze, nämlich "die Einflechtung zauberhaft erscheinender durchaus wirklichkeitsfremder Szenen und Übergänge in ein im übrigen alle Kennzeichen höchster Naturwirklichkeit tragendes, ja sie verbürgendes Bild"¹⁸⁸⁶. Doch nichts sei schwieriger, als den guten Übergang vom Wirklichen zum Unwirklichen zu finden. "In die lebendige Natur hängt plötzlich etwas Künstliches hinein, und das ist immer häßlich."¹⁸⁸⁷ Dies trete auch in dem nicht zu überbrückenden Gegensatz zwischen dem Naturmilieu und den sich darin bewegenden Schauspielern zutage, doch liege darin ein neuer Reiz, eine neue Quelle künstlerischer Wirkungen, "wirkliche und angestrebte Natur - Natur und Mimik in einem Bilde zu vereinen"¹⁸⁸⁸. HÄFKER schlug vor, aus dem Nebeneinander von Natur und Spiel ein Hintereinander zu machen, zwischen zwei pantomimischen Szenen ein reines Naturschauspiel stimmungsbannend wirken zu lassen.

Die Hoffnung auf die Kinematographie als Erweckerin einer neuen, in sich reifen mimischen Kunst sei bisher enttäuscht worden. Alle Schauspieler hätten nur die übliche Bühnengebärden- und -mienensprache dem Kino angepaßt, sich vor allem auf diejenige auf der Bühne übliche Mimik beschränkt, die im Kinobild überhaupt zur Geltung komme: die übertriebenen, heftigen, fratzenhaften Begleitgebärden zu Worten. "Wer für das Kinobild spielt, kann das als Künstler nur tun, indem er eine für sich sprechende, stummdeutliche Gebärden-'sprache' erfindet und sich auf das beschränkt, was sich mit Gebärden aussprechen läßt."¹⁸⁸⁹ Und da im Bilde von der wirklichen Mimik noch vieles verlorengehe, empfehle sich der Ausweg einer mechanikartigen Stilisierung und einer mit wenigen übereingekommenen Handgebärden als fresco wirkenden Körpersprache, sowie die Komposition in ein flaches Bühnenbild hinein. "Sollen Worte mitwirken, so müssen sie zwischen die Bilder verlegt werden"¹⁸⁹⁰, auf keinen Fall dürften sie die Gebärde stören. (Von Zwischentiteln sagte HÄFKER nichts.) Den Film-'Text'-Verfassern, gerade den bekannten Dichtern unter ihnen, gab HÄFKER zu bedenken: "Der eigentliche 'Kinodichter' ist der, der die Regie hat"¹⁸⁹¹. Die Entwicklungsmöglichkeiten der 'echten' Kinopantomime sah HÄFKER zum einen im Kunst- und Ausdruckstanz mit geschmackvoller Musikbegleitung, zum anderen in der "pantomimische(n) Wiederherstellung geschichtlicher Vorgänge auf natürlichem Schauplatz"¹⁸⁹², deren Wert aber nicht ein dra-

¹⁸⁸¹ Hermann HÄFKER, Kinematographie und echte Kunst, a.a.O., S. 6.

¹⁸⁸² Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, a.a.O., S. 43.

¹⁸⁸³ Ebenda, S. 44.

¹⁸⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁸⁵ Ebenda.

¹⁸⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁸⁷ Ebenda, S. 45.

¹⁸⁸⁸ Ebenda, S. 46.

¹⁸⁸⁹ Ebenda, S. 47.

¹⁸⁹⁰ Ebenda.

¹⁸⁹¹ Ebenda, S. 43.

¹⁸⁹² Ebenda, S. 47.

matischer, sondern ein archäologisch-geschichtlicher wäre; hier müsse höchste Echtheit die Hauptforderung sein. Humor, beschloß HÄFKER den Abschnitt über die 'gestellten' Filme in "Kino und Kunst" sei ein unbestrittenes Sondergebiet des Kinematographen. Doch: "Humor ist nicht Lachkitzel, sondern Lustigkeitserregung"¹⁸⁹³, bestehe nicht in zerbrochenen Töpfen oder ins Wasser gefallen Menschen, sondern in "heiteren Gedanken und über Erdschwere emporhebenden Empfindungen, die in uns erregt werden. Ich rege die Vermenschlichung der Kinoposse an; man bringe Begriffe hinein."¹⁸⁹⁴

Noch 1913 schien HÄFKER seine Meinung über das Kinodrama zu ändern, vielleicht beeinflusst von den Erwartungen der Leser an "Kino und Kunst", die er enttäuscht hatte. In einem Beitrag für "Bild und Film" hieß es auf einmal: "Der Kino kann auch dramatische Kunstaufgaben lösen."¹⁸⁹⁵ Allein, daß er einen Aufsatz ausschließlich dem Kinodrama widmete, wäre bereits Besonderheit genug. Daß er aber darin gar Zugeständnisse zu machen schien, weist darauf hin, daß es ein erkenntnisförderndes Ereignis gegeben haben mußte, daß als Auslöser wirkte. Dieses Ereignis könnte - im Autorenfilmjahr 1913 - die Nachricht gewesen sein, daß Gerhart Hauptmann, den HÄFKER sehr schätzte, einen Text fürs Kino zur Verfügung stellen wolle. Den daraus entstandenen Film Atlantis, der 1914 herauskam, besprach HÄFKER ausführlich im "Kunstwart"; mit keinem anderen Kinodrama setzte er sich so intensiv auseinander. Und noch ein Motiv gab es für ihn, sich in diesem thematischen Zusammenhang, diesmal zum Verhältnis von Kino und Bühne, zu äußern: In "Kino und Kunst" hatte er darauf verzichtet - mit Rücksicht auf das wenige Wochen später erscheinende Lichtbühnen-Bändchen von RATH: "Kino und Bühne".¹⁸⁹⁶ Doch RATH war kein gestrenger Kinoreformer, eher ein sich neutral gebender Literat, weswegen HÄFKER "Kino und Bühne" als eine "von Sachkenntnis und Denken wenig getrübe Schrift"¹⁸⁹⁷ herabsetzte. Dabei durfte HÄFKER durchaus zustimmen, wenn RATH dem Filmdrama künstlerische Möglichkeiten zusprach, wenn er die Verschiedenheit von Kino und Bühne anhand ihrer spezifischen Kunstmittel herausarbeitete, wenn er das Filmdrama als "das mechanisch-zeichnerische Abbild einer Pantomime"¹⁸⁹⁸ definierte. Doch waren damit bereits die Gemeinsamkeiten erschöpft. Geht man etwas ins Detail, so offenbaren sich grundlegende Meinungsverschiedenheiten, die ihre klare Ursache in der Nähe (bei RATH) bzw. Ferne (bei HÄFKER) zu dem haben, was als Kinodrama tagtäglich in den Kinematographentheatern zu sehen war. Entdeckte RATH noch gewisse Parallelen zwischen den Wortkünsten und dem Kinodrama, indem er die Filmpan- tomime als stumme Ballade bezeichnete, bei der sich Lyrisches, Episches und Dramatisches vermischten, und einfachere dramatische Expositionen für möglich hielt, so reduzierte HÄFKER den Gegenstand des Kinodramas auf "die Darstellung der Schönheit und Bedeutung der Gebärde und Miene im Menschen- leben"¹⁸⁹⁹. Seelische Vorgänge seien nicht der Zweck, sondern das Mittel, der Vorwand, an dem sich die Kinodramatik entwickle. Für den Kinoschauspieler sei die Mimik Selbstzweck, denn er wolle nicht see- lische Vorgänge, sondern "das Reich der Glieder- und Mienenbewegung im Meere menschlicher Lebens- äußerungen"¹⁹⁰⁰ darstellen. RATH dagegen hielt die Darstellung innerer Konflikte im Kinodrama in ihren einfacheren Erscheinungen durchaus für möglich. Zwar stimmten beide wohl darin überein, daß die Ki- nomimik ohne jede Erläuterung wirken müsse (HÄFKER), daß die reine Pantomime das Ideal des künst- lerischen Lichtspiels sei (RATH), doch machte RATH nicht nur den Vorschlag, an die Stelle des Wortes das "Sinnbild" (Krone = Herrschermacht, Rose = Liebe etc.) treten zu lassen, er hielt gar den unvermeid- lichen Brief für "künstlerisch berechtigt, wenn er sich ins Bild fügt"¹⁹⁰¹. HÄFKER band auch das Kino- drama in den Zusammenhang einer 'kinetographischen' Gesamtvorführung, die er "Kinoschauspiel" nannte, ein. Für HÄFKER die Realisierung seiner 'kinetographischen' Filmkunst-Träume, konnte RATH hingegen dem Farbentonfilm für künstlerische Zwecke nichts abgewinnen. Beide stellten einen Wesens- unterschied zwischen Kino und Bühne fest, beide forderten den kinoeigenen Stil¹⁹⁰², doch während RATH diesen bereits in Ansätzen in den Kinodramen seiner Zeit suchte und fand, propagierte HÄFKER etwas gänzlich anderes, eine Art pantomimisches Tanz- und Bewegungs-drama, das er als "Melodrama" bezeichnete, als unauflösliche Verbindung von Pantomime und Musik.

¹⁸⁹³ Ebenda, S. 49.

¹⁸⁹⁴ Ebenda.

¹⁸⁹⁵ Hermann HÄFKER, Der Weg zur Kinodramatik. In: Bild und Film, Nr. 1, 1913/14, S. 4.

¹⁸⁹⁶ Siehe hier, S. 162ff.

¹⁸⁹⁷ Hermann HÄFKER, Kino und Politik. In: Das neue Deutschland, 1917, S. 324.

¹⁸⁹⁸ Willy RATH, Kino und Bühne, M. Gladbach 1913, S. 42.

¹⁸⁹⁹ Hermann HÄFKER, Der Weg zur Kinodramatik, a.a.O., S. 4.

¹⁹⁰⁰ Ebenda, S. 2.

¹⁹⁰¹ Willy RATH, Kino und Bühne, a.a.O., S. 48

¹⁹⁰² Hermann HÄFKER, Der Weg zur Kinodramatik, a.a.O., S. 1.

Diente HÄFKER der "Bild und Film"-Aufsatz eher zur Darlegung der eigenen Kinodramatik-Konzeption, so benutzte er die Atlantis-Filmkritik zur Abrechnung mit den tatsächlich existierenden Kinodramen an einem ihrer prominenteren Beispiele. Weil dieser Film sicher viele verlocke, auf der Projektionsleinwand den 'Ersatz' für eine Theaterdichtung zu suchen, gäbe er willkommene Gelegenheit, einige Fragen von "Kino und Bühne" praktisch nachzuprüfen. Kennzeichen des Bühnendramas seien künstlerisch ausgedrückte seelische Vorgänge; als künstlerische Mittel stünden in erster Linie die Sprache, in weitem Abstand davon die Gesichtsmimik, die kleine Geste und, nur ganz nebenbei, die Bewegung des Gesamtkörpers zur Verfügung; die Bedeutung des szenischen Apparates dürfe, zur Unterstützung der Illusion und der Anregung und Sättigung der Sinne wegen, nicht unterschätzt werden. "Von all diesen Dingen steht dem Kinomimen nur zweierlei zur Verfügung. Erstens, und zwar sehr unvollkommen und mannigfach beschränkt, die Gesamtbewegung des Körpers. Das Mienenspiel ist hier aus der Nähe betrachtet unästhetisch; in der Ferne fast unwirksam. Zweitens, und dies zum Teil vollkommener als auf der Bühne: die Illusionserweckung durch nicht unmittelbar unterscheidbare Verquickung schauspielerischer Vorgänge mit natürlichem Hintergrund und natürlicher Staffage."¹⁹⁰³ Zwar hatten schon andere Autoren die Großaufnahme entschieden abgelehnt, doch das nahe Mienenspiel hatte noch keiner für unästhetisch erklärt. Zehn Jahre nach HÄFKER sollte BALÁZS das Mienenspiel in Großaufnahme zum Mittelpunkt seiner filmästhetischen Theorie machen. HÄFKER mußte, um zu dem zu kommen, was seiner Meinung nach die eigentliche Aufgabe des Kinos war - die Reproduktion von Wirklichkeitsbewegung -, alle anderen kinematographisch-künstlerischen Mittel, besonders die schauspielerischen, in ihrer Bedeutung herabmindern. Die dem Kino zum Ausdruck seelischer Vorgänge von den Bühnenmitteln verbliebene Körpermimik reduzierte er deshalb weiter auf "den auf eine Fläche projizierten Schwarzweißschatten"¹⁹⁰⁴. Statt sich auf diese Schwarzweißwirkung, mit der auch echt künstlerische Wirkungen, beispielsweise mit kinematographischen Schattenspielen, erzielt werden könnten, zu beschränken, wolle die übliche Kinomimik seelische Vorgänge wie die Bühne geben. Atlantis sei ein endgültiger Beweis für das Scheitern selbst hervorragender Schauspieler daran, daß die Leinwand von allem Bühnenähnlichen nur einen Rest kalkiger Schatten ohne Farbe, Plastik, Tiefe, Ton, Geräusch, Sprache usw. festhalte. Wenn man versuche, das Textbuch zu vergessen und die 'Titel' nicht zu lesen (sic!), sei nicht zu verstehen, "was die Schauspieler mimen wollen, sobald sie irgend etwas für eine Einzelperson und -lage bezeichnendes Seelisches ausdrücken wollen"¹⁹⁰⁵. Dagegen seien sie überzeugend bei Alltagsszenen, wo sie einen alltäglichen Vorgang so wiedergeben, 'wie's eben aussieht'. Und damit hatte HÄFKER die Eselsbrücke zur Reproduktion gefunden, denn hier sah er ein Stück 'Wirklichkeit' wiedergegeben. An Atlantis beklagte er weiter, dem Beschauer werde "Szene für Szene, gefüllt mit derb 'spannendem' Inhalt, in atemloser Hast und ohne irgendeine Denkpause gleichsam ins Gesicht gehauen"¹⁹⁰⁶. Dies sei der allgemeine Trick der Kinodramatik, ohne den sie schon längst den kurz bevorstehenden Zusammenbruch gefunden hätte. Die Verwendung von Naturszenen und Filmtricks in Atlantis galt ihm gar als "Verwechslung des 'Dramenhaften' im Kinobild mit Bestandteilen, die an sich gar nichts mit dem Drama zu tun haben, dafür aber dem technischen Wesen des Kinos abgelauscht sind und aus ihm heraus auch wohl zu wirklich Schöner kommen"¹⁹⁰⁷. In "Bild und Film" faßte HÄFKER seine Atlantis-Kritik dahingehend zusammen, man müsse hier die kinoechten Bestandteile (= Naturszenen und Tricks) von den kinofremden (= Dramatik und Schauspielerei) trennen.¹⁹⁰⁸

Die in der Atlantis-Besprechung begonnene Kritik des Kinodramas vertiefte HÄFKER in seinem dritten Buch, "Der Kino und die Gebildeten"¹⁹⁰⁹, das im Manuskript bereits Mitte 1914 abgeschlossen war, dessen Erscheinen aber durch den Kriegsbeginn bis zum Frühjahr 1915¹⁹¹⁰ verzögert wurde. In mehreren Vorankündigungen gaben Autor und Verlag für das Buch die verschiedensten Titel an.¹⁹¹¹ Warum sich

¹⁹⁰³ Hermann HÄFKER, "Atlantis". In: Der Kunstwart, Nr. 11, Erstes Märzheft 1914, S. 401.

¹⁹⁰⁴ Ebenda.

¹⁹⁰⁵ Ebenda.

¹⁹⁰⁶ Ebenda, S. 402.

¹⁹⁰⁷ Ebenda.

¹⁹⁰⁸ Hermann HÄFKER, Hauptmanns "Atlantis". In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 139-140.

Zu weiteren Filmkritiken HÄFKERs siehe: Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge deutscher Filmkritik, a.a.O., S. 111-113.

¹⁹⁰⁹ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, M.Gladbach 1915.

¹⁹¹⁰ Bild und Film, Nr. 6, 1914/15, S. 111: "... soeben die Presse verlassend ...".

¹⁹¹¹ So: "Kino und Allgemeinheit", "Allerlei vom Kino für jedermann", "Kino und Laien" (am häufigsten), "Das Buch vom Kino". Der endgültige Titel kam in keiner der Vorankündigungen vor.

HÄFKER dann für die "Gebildeten" entschied, ist naheliegend: Ihnen wollte er nicht nur die aktive Teilhabe in Form von Liebhaberkinematographie und Filmesammeln nahebringen, sie waren auch die Adressaten des Kinoreform-Teiles, der drei Viertel des Buches ausmachte, gerade von ihnen erwartete er positive Resonanz auf seine radikalen kinoreformerischen Ansichten und Vorschläge. Rezensent WARSTAT sah das im Buchtitel benannte Problem als grundlegend für die gesamte Kinoreform an: "Ohne die Gebildeten bleiben alle Bestrebungen nach Kinoreform unfruchtbar; ohne die praktische und geistige Anteilnahme der Gebildeten muß jede Quelle, die auf dem Gebiete der Kinoreform hier oder dort vielversprechend hervorsprudelt, allmählich versiegen und vertrocknen"¹⁹¹².

Das vierte Kapitel des Kinoreform-Teiles überschrieb HÄFKER: "Kino und Künste (Vom Spielfilm)" - damit ist er wahrscheinlich der Schöpfer des Begriffes "Spielfilm"; im Text gebrauchte er allerdings ausschließlich die Synonyme Spielkino, Spielbild und Spielkinematographie. Dieses Kapitel ist das Zentrum seiner Auseinandersetzungen mit dem Kinodrama und mit jenen Schriftstellern, die, wie RATH und einige Teilnehmer an der Kinodramatik-Debatte in "Bild und Film"¹⁹¹³, an die künstlerische Zukunft des Kinodramas glaubten. Nun ist nach dem bisher über HÄFKER Gesagten von vornherein klar, daß es ihm hier nur um die eingehende Beweisführung der künstlerischen Belanglosigkeit des Spielfilms, die eigentliche Berufung des Kinematographen zur Wiedergabe von Naturwirklichkeiten, gehen konnte. Es ist dennoch aufschlußreich, den Gang seiner Argumentation nachzuvollziehen, diesen auf Bleibendes hin zu überprüfen.

Eingangs gab sich HÄFKER noch unentschieden: "Drama oder Naturaufnahme?"¹⁹¹⁴, warf er die Frage nach der Vereinbarkeit der Spielkinematographie mit dem Wesen des Kinos, ihrer Fähigkeit zu künstlerischer Eigenwirkung auf. Er wollte dabei "das denkbar beste Kinodrama ins Auge fassen"¹⁹¹⁵, nicht die Masse 'heutiger' Erzeugung, "jenes seichte Gemisch von seelenschildnerischer Verlogenheit, Romantik der Einfältigen, Gefühlsseligkeit, Lüsternheit, Spiel mit unbeherrschten Leidenschaften, Waghalsigkeiten usw., die viel mehr durch tausend Einzelheiten und Nebensachen als durch ihren Gegenstand an sich beleidigen"¹⁹¹⁶. Mit dem Zusammenzählen der dargestellten Ehebrüche, Diebstähle, Morde etc. - damit wandte sich HÄFKER gegen die Verfahrensweise von CONRADT und gegen die vielen, die seine 'Statistik' zitierten - treffe man das Übel nicht in seinem Kern. Denn in dem Genannten sei überall ein Stück Wirklichkeit beigemischt; erst die Zumischung von einem fetten Stück Schwindel sei es aber, die das Denken der Kinobesucher über diese Wirklichkeit mit teuflischer Bedenkenlosigkeit irreführe. "Zur Verurteilung der Spielkinoerzeugung von heute genügt ein Umstand: ihre Massenhaftigkeit."¹⁹¹⁷ Kunstähnliche Empfindungen seien nur als etwas Seltenes möglich, beharrte er auf seinem Gedanken aus "Kino und Kunst".

Ließe sich durch "feinfühligte Anpassung an das Wesen der Kinematographie und Ausmerzungen alles nicht damit Erreichbaren doch allmählich eine dramenähnliche selbständige Kunstform erreichen"?¹⁹¹⁸ Zur Beantwortung dieser zentralen Frage stellte HÄFKER, wie viele vor ihm, den Vergleich zwischen Kinodrama und Bühnendrama an. Sein Rezensent SELLMANN - der selber einschlägig publiziert hatte - wies nachdrücklich gerade auf diese Passagen von HÄFKERs Buch hin: Es sei "wohl das Beste, was über diese äußerst wichtige Frage bisher geschrieben"¹⁹¹⁹ worden sei. Als wesentliche Eigenschaft des Bühnendramas nannte HÄFKER "die Behandlung und Darstellung seelischer Fragen (Schwierigkeiten) oder Verwicklungen durch handelnd auftretende Schauspieler"¹⁹²⁰. Das Drama wolle vermittlels der gespielten Handlung etwas vom innern Leben des Menschen offenbaren, Neues davon zeigen oder Altes in neuer Beleuchtung, bisher Unverstandenes verständlich machen, Erscheinungen, von denen man gewöhnlich nur das Äußere kenne, innerlich nachleben lassen. Das Kinodrama dagegen habe seine Hauptstärke in der Wiedergabe der Natur: Es sei jeder Bühnenausstattung in zweierlei Hinsicht überlegen, in der freien Wie-

¹⁹¹² Willi WARSTAT, Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 164.

¹⁹¹³ Siehe: Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge ..., a.a.O., S. 132.

¹⁹¹⁴ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 41.

¹⁹¹⁵ Ebenda, S. 42.

¹⁹¹⁶ Ebenda, S. 43.

¹⁹¹⁷ Ebenda.

¹⁹¹⁸ Ebenda, S. 44.

¹⁹¹⁹ Adolf SELLMANN, Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 163.

¹⁹²⁰ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 44.

dergabe landschaftlich-architektonischer Hintergründe und naturkräftig bewegter Menschenmassen. "So weit Menschen nur durch ihre Erscheinung, nicht aber durch persönliche Kunstgebärde zu wirken bestimmt sind, können wir sie als kinoechte Naturwiedergabe bezeichnen."¹⁹²¹

HÄFKER sah damit den vollkommenen Gegensatz zwischen Kinodrama und Bühnendrama bereits angedeutet, für ihn der Schlüssel zur Spielkino-Frage. Denn über die Art dieses Gegensatzes seien sich auch hervorragende Theaterkenner und Urteiler anscheinend ganz im unklaren geblieben, rügte er beiläufig die Beteiligten an den theoretischen Auseinandersetzungen innerhalb der literarischen Intelligenz in der Folge des Theater-Kino-Streites, die zwar einen Wesensunterschied zwischen Kino und Theater erkannten, dem Kino aber nicht deshalb gleich, wie HÄFKER, das Spielen und die Dramatik verbieten wollten. Auch das Bühnendrama, so HÄFKER, stelle zwar eine naturähnliche Ausgestaltung der Umgebung vor die Sinne, scheine gar durch wirklichen Raum und Farben, farbiges Licht und Geräuschmaschinen, farbige wirkliche Tracht und Körperlichkeit der Schauspieler der Wirklichkeit noch näher zu kommen, als es dem Kino möglich sei. "In Wirklichkeit versetzt aber die Bühne nie in die 'Illusion' der Naturwirklichkeit, sondern nur in die einer Kunstwirklichkeit"¹⁹²². Die Bühnenausstattung sei weder darauf gerichtet noch imstande, den Glauben oder das Gefühl zu erwecken, als blicke man durch die verschwundene vierte Wand in ein Stück Wirklichkeit hinein, dies sei überdies durchaus kunst- und insbesondere dramenwidrig. Der Bühnenkünstler strebe eine falsche Illusion, eine Sinnentäuschung auch gar nicht an, weil sie von der Empfänglichkeit für die künstlerische Wahrheit, die unabhängig von jeder Naturwahrheit sei, ablenke. "Der Zweck der Bühnenausstattung ist nicht Nachahmung, sondern eine Stilisierung dessen, was sie darstellt, zum Zwecke, den Augen ein selbständig künstlerisch schönes Bild zu bieten (das in einem gewissen Gefühlszusammenhange mit dem Grundgedanken der betreffenden Szene steht)"¹⁹²³. Zudem sei die wirkliche 'Illusionskraft' der Bühne so groß, daß der Vergleich mit der Naturwirklichkeit nie ablenkend aufkomme.

Beim Kino liege die Sache in allem umgekehrt: Von ihm verlange man, auch im Drama, seinem Wesen nach nicht sinnbildlichen Ersatz durch künstlerische Mittel, sondern ein Stück Wirklichkeit selbst. Die Illusion, die HÄFKER sich hier wünschte, war "die Hingabe nämlich an den Eindruck eines Stückes Licht-Schatten-Wirklichkeit, die sich restlos 'selber aufgeschrieben' hat"¹⁹²⁴. Die Naturwiedergabe durch den Film sei jedoch sehr eingeschränkt, weil ihm Farbe, Raum- und Körperwirkung, Naturgeräusch etc. fehlten; er gebe nur zweierlei: Licht-Schatten-Wirkung und Bewegung der Dinge. Diese würden noch weiter eingeengt durch den Mangel an Körperlichkeit und die falsche Perspektive - damit verwies HÄFKER auf seine grundsätzlichen Bemerkungen in "Kino und Kunst"¹⁹²⁵.

Die Unterschiede zwischen Kino und Bühne in der Naturwiedergabe faßte HÄFKER wie folgt zusammen (der Übersichtlichkeit halber hier in der Form einer tabellarischen Gegenüberstellung):

<u>Kino =</u>		<u>Bühne =</u>
ein Stück Wirklichkeit	-	sinnbildlicher Ersatz
Naturwahrheit	-	künstlerische Wahrheit
Naturwirklichkeit	-	'Wahrheit' außer aller Natur
Körper	-	Geist
Naturbilder für die Sinne	-	durch Sinne auf Geist einwirken
Schönheit der Natur	-	Schönheit des menschlich Gedachten
Naturschönheit	-	Kunstschönheit
Natur'wiedergabe'	-	Natur'nachahmung'
Stück der Natur	-	Spiel mit der Natur

¹⁹²¹ Ebenda, S. 45.

¹⁹²² Ebenda, S. 46.

¹⁹²³ Ebenda, S. 47.

¹⁹²⁴ Ebenda, S. 47-48.

¹⁹²⁵ Siehe hier, S. 187f.

Als zweites Problemfeld, auf dem sich Bühnen- und Kinodrama begegneten, behandelte HÄFKER die Darstellung menschlicher seelischer Vorgänge. In der Kunst handele es sich überhaupt um die sinnliche Wahrnehmbarmachung der Erscheinungen des Seelenlebens. Diese Versinnlichung sei freilich nur Mittel zu dem Zweck, das 'Innere' zu erreichen, die seelischen Vorgänge nach- und vorzuleben: "Erst da, in diesem Selbsttun der Genießenden - erreicht die Kunst ihre Absicht, vollendet sie sich und entfaltet ihre schöpferische Kraft - wird sie ein Mittel der Persönlichkeitskultur."¹⁹²⁶ Die Mittel zur Versinnlichung seelischer Vorgänge könne man in unmittelbare und mittelbare scheiden. Mittelbar wirke die "Stimmung" eines Bildes, darauf beruhe z.B. das Wesen der Malerei. Aber auch der Bewegungsbildner könne allen technischen Mängeln zum Trotz Kinobilder schaffen, die, "wenn auch in bescheidenem Maße als eben der wirkliche Naturanblick, Stimmungen erregen, die bestimmte beabsichtigte seelische Zustände in uns auslösen ... Da diese Naturbilder nicht Augenblicke darstellen, sondern fortlaufende Entwicklungen, so wird durch sie der Kino nicht nur malerischer, sondern auch 'dramatischer' Wirkungen fähig."¹⁹²⁷ Jetzt wird auch verständlich, wie HÄFKER darauf kommen konnte, die Natur selbst zur Kunst zu erklären: Die menschliche Seele sei so veranlagt, daß sie reinen Naturvorgängen Willensäußerungen, also einen Seelenzustand unterlege. Die unmittelbare Versinnlichung seelischer Vorgänge durch spielende Menschen sei das Haupt- und Wesensmittel der Bühne. Auch hier springe der Wesensunterschied zwischen Kunst und Natur ins Auge, denn die Bühne verzichte von vornherein darauf, ein Stück Wirklichkeit vortäuschen zu wollen, weder Sprache noch Gebärden noch sonstige Ausdrucksmittel von Dichter oder Schauspieler entsprächen dem Leben der Wirklichkeit. Das vornehmste und einzige sichere Mittel, um die seelischen Zustände der Personen einer Handlung unmittelbar und mittelbar verständlich zu machen, sei die Sprache: "... sie ist die Grundlage des Rhythmus und damit des Aufbaues und der Gliederung des Gesamtdramas nach der Zeit. Dadurch bestimmt sie den 'Stil' und ist somit das Wesen der dichterischen Schönheit und der künstlerischen Eigenart des 'dramatischen' Kunstwerkes."¹⁹²⁸ Sie sei der verstandesmäßige und der musikalische Bestandteil des Dramas, der bestimmende Maßstab für alle sich an das Auge wendenden Bestandteile. "Das Schauspiel auf der Bühne ist somit vollkommen untrennbar von der Sprache und fällt ohne diese in sich zusammen, weil ihm ja die Regelung seines Rhythmus fehlt."¹⁹²⁹

Aber auch das reine Schauspiel der Bühne (Farben-, körperliche und Bewegungswirkung, letztere wieder unterteilt in Bewegung im Raum, Gebärden- und Mienenspiel) unterscheide sich wesentlich von dem des Kinos. Unter den technischen Unvollkommenheiten der Naturwiedergabe durch das Kino, die HÄFKER hier ein weiteres Mal ausbreitete, hätten auch Gebärden- und Mienenspiel der Schauspieler zu leiden. Der Deutlichkeit halber müßten die Aufnahmen aus einer photographisch und ästhetisch ungünstigen Nähe geschehen, weshalb das Mienenspiel ganz ungenießbar würde. HÄFKER begründete diesmal die schon in der Atlantis-Kritik aufgestellte Behauptung: "Das Mienenspiel eines Schauspielers ebenso wie die Zurechtweisung seines Kopfes wirkt aus der Nähe unnatürlich und abstoßend; es zeigt die wirkliche Person und den dargestellten Charakter unvereinigt. Im Film ist die Wirkung ebenso, sie läßt sich wohl abschwächen, aber nicht beseitigen."¹⁹³⁰ Bleibe dem Kino also nur das Gebärdenenspiel, dem die ganze Riesenlast aufgebürdet sei, seelische Vorgänge zu veranschaulichen. Die auf sich selbst angewiesene Kinomimik müsse sich ihr eigenes Stilgesetz, unabhängig von der Bühnenmimik, suchen: Dies sei aber die echte Wiedergabe eines Stückes Natur; wobei der Begriff "echt" eine Stilisierung, eine Zurechtmachung für die technischen und psychologischen Bedingungen des Kinos nicht ausschließe.

Der Nachsatz darf nun nicht dahingehend mißdeutet werden, daß HÄFKER sich für die ernsthaften Versuche einer andersartig stilisierten Kinomimik interessiert hätte. Besonders Asta Nielsen bemühte sich zu jener Zeit erfolgreich, dem üblichen Bühnengehebe auf der Leinwand eine möglichst natürliche Mimik entgegenzusetzen.¹⁹³¹ Doch HÄFKER nahm dies nicht zur Kenntnis, wollte nur die echte, unverfälschte Natur als Maßstab gelten lassen: "Regen wir selber ein Stück Natur erst an, auf den Film einzuwirken, so muß eben der Gesichtspunkt maßgebend bleiben, zu beobachten, wie die Natur spricht, nicht aber, wie wir in einer künstlich ermöglichten Welt sprechen würden."¹⁹³² Für ihn ergab sich nun die Frage, wie

¹⁹²⁶ Hermann HÄFKER, *Der Kino und die Gebildeten*, a.a.O., S. 49.

¹⁹²⁷ Ebenda, S. 50.

¹⁹²⁸ Ebenda, S. 51.

¹⁹²⁹ Ebenda.

¹⁹³⁰ Ebenda, S. 52.

¹⁹³¹ Asta Nielsen in ihrer Autobiographie: "Die Kamera fordert vor allem anderen Echtheit des Ausdrucks". Asta NIELSEN, *Die schweigende Muse*, Berlin (DDR) 1977, S. 141.

¹⁹³² Hermann HÄFKER, *Der Kino und die Gebildeten*, a.a.O., S. 53.

denn menschliche Seelenvorgänge in der Natur sinnenfällig würden, welche Ausdrucksformen demzufolge kinomöglich seien? Sprache und auch Gebärde spielten im wirklichen Leben eine viel geringere Rolle als auf der Bühne: "Für den 'Charakter' eines Menschen sind sinnemäßig der Gesichtsausdruck, die Körperhaltung und gewisse, oft kaum näher zu bezeichnende unbewußte Eigenheiten des Ganges und der Gliederbewegungen am maßgebendsten."¹⁹³³ Der dramatisch so fruchtbare "Umschlag", die Katastrophe seelischer Verwicklungen, die das Drama in eine bewegte Szene oder ein wogendes Selbstgespräch verlege, gehe in Wirklichkeit in oft wiederkehrenden, sich über lange Zeiträume erstreckenden Gedankenwegen und Phantasiegefühlswallungen vor sich, die sich jeder Wahrnehmung durch Dritte meist entzögen: "Jedes natürliche Mienen- und Gebärdenspiel verrät uns wohl, daß etwas in der Seele des Betroffenen vor sich geht, aber nicht, was es ist."¹⁹³⁴ Auf den Gedanken, daß dies durch entsprechende Zwangsläufigkeit in der Konstruktion der Filmhandlung klar und eindeutig gemacht werden könnte, kam HÄFKER nicht - wollte er nicht kommen, denn er hätte es bei Zeitgenossen, wie ELSTER¹⁹³⁵, nachlesen können.

HÄFKER ging es vielmehr darum, das Kinodrama auf Licht-Schatten-Wirkungen, gar auf Schatten- oder Puppenspiele zu beschränken: "Die Hauptsache ist aber für uns die Erkenntnis, daß ein Kino'drama', d.h. also eine schauspielerische Leistung zum Zwecke der Veranschaulichung seelischer Vorgänge im Gegensatz zur Bühne nicht ganze 'Handlungen' oder gar mehrere ineinander verschlungene zum Gegenstand haben kann, sondern nur Bruchstücke einzelner seelischer Wandlungen."¹⁹³⁶ Deshalb sei das Kinodrama an das Gesetz der kleinsten Einheit von Raum und Zeit gebunden. Alles andere habe mehr den Stil des Epos, der Ballade oder der Erzählung, bezog sich HÄFKER einmal positiv auf Autoren, wie RATH und RAUSCHER, und definierte: "Das Kennzeichen der Kino' Erzählung' ist die Aneinanderreihung von Vorgängen und Ereignissen, die durch äußerliche Bewegungen sichtbar werden, unter Verzicht auf die Darstellung seelischer Vorgänge."¹⁹³⁷ Der Zweck und künstlerische Wert von Filmdarstellungen dieser Art liege ausschließlich darin, die äußere Wirklichkeit nicht nur von Natur-, sondern auch menschlichen Vorgängen zu zeigen, die einen sinnlichen, weil optischen Reiz und Schönheitswert hätten. HÄFKER kam schließlich zu dem - erwarteten - Ergebnis, "daß kinomimische - 'gestellte' - Erzeugnisse, Dramen und dramenähnliche, wenn überhaupt nur selten und in großen Zeitabschnitten einmal so gelingen können, daß sie eine künstlerisch erfreuliche und bildende Wirkung haben"¹⁹³⁸. Nicht zu bestreiten ist jedoch seine weitere Folgerung, das Kinodrama, die Kinoerzählung seien etwas Wesensanderes als das Bühnendrama oder der Roman und könnten diese in keiner Weise ersetzen. Sie verhielten sich, übernahm HÄFKER die beliebte Literatenthese¹⁹³⁹, wie die Illustration zur Dichtung, schadeten dem Verständnis dieser daher schon an sich durch ihre Massenhaftigkeit. HÄFKER scheute zum Abschluß des "Spielfilm"-Kapitels nicht vor der grotesken, weil sachlich durch nichts gerechtfertigten Prognose zurück, "daß das Kino'drama' und das Spielbild überhaupt, vielleicht noch nach einigen krampfhaften Gegenanstrengungen geldkräftiger Firmen, einen gewaltigen Rückgang erleiden werden"¹⁹⁴⁰.

Aber noch war es ja nicht soweit, auch wenn HÄFKER das "Kino der Zukunft" in seinem ersten Buch "Kino und Kunst" bereits entworfen, ihm seinen "natürlichen Zusammenhänge" mit dem Lichtbilder- und Vortragswesen bereits endgültig zugewiesen hatte. Deshalb sah er sich veranlaßt, die Schuld an der "Unzulänglichkeit des Kinos von heute" zu klären: "Die öffentliche Meinung, die Behörden und Gesetzgeber wenden sich vor allem gegen die Kinotheater, diese geben den Filmfirmen die Schuld, die ihnen keinen bessern Vorführungsstoff liefern, und die Filmfirmen erklären, das 'Publikum', besonders die 'Masse' verlange diese Kost, und das müßte für sie, die in erster Linie Geschäftsleute seien, maßgebend sein."¹⁹⁴¹ HÄFKER führte dazu aus, der Kinobesitzer müsse im wesentlichen nehmen, was ihm geschickt werde; die Filmfirmen und die botmäßigen Verleiher seien diejenigen, von denen Beschaffenheit, Zusammenstellungs- und Vorführungsmöglichkeit der Filme wesentlich abhängen; ihr Erwerbsinteresse sei der Grund des Kinotiefstandes. Die Einträglichkeit ihres Geschäfts - hier trifft sich der konservative Kultur-

¹⁹³³ Ebenda, S. 54.

¹⁹³⁴ Ebenda, S. 55.

¹⁹³⁵ Siehe: Alexander ELSTER, Kinodramatik. In: Bild und Film, Nr. 8, 1912/13, S. 185-187.

¹⁹³⁶ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 56.

¹⁹³⁷ Ebenda.

¹⁹³⁸ Ebenda, S. 57.

¹⁹³⁹ Siehe hier, S. 116, 119.

¹⁹⁴⁰ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 58.

¹⁹⁴¹ Ebenda, S. 60.

kritiker mit den gesellschaftskritischen¹⁹⁴² - beruhe auf künstlich erhaltener Nachfrage, auf der "Flüssighaltung eines ständigen, wöchentlich wechselnden Aufnahmebedürfnisses für ungeheure und zwar überall die gleichen Filmmengen in aller Welt, unter Ausschließung aller Sonderwünsche"¹⁹⁴³.

In der Frage, ob das Publikum "die geistige Kost der heutigen Kinos" verlange, gestand HÄFKER zunächst zu, daß die Kinotheater noch ihr Publikum fänden, daß es in diesem Publikum Schichten gäbe, die das Gebotene ziemlich wahllos in sich aufnahmen; doch sei "eine klare kritische Stellungnahme ja überhaupt von niemandem zu verlangen, der nicht weiß, was er Besseres überhaupt verlangen könnte"¹⁹⁴⁴. - Das Publikum, hatte HÄFKER schon 1908 geschrieben, lernten die meisten Kinematographentheater überhaupt nicht kennen: "... zu ihnen, besonders den kleineren, kommt nur Kleinbürgertum in verschiedenartiger Gestalt"¹⁹⁴⁵. - Sicherlich wollte HÄFKER auch, wie die Kritische Theorie, das "Publikum zu einer in ihrer Substanz unversehrten Kultur"¹⁹⁴⁶ heranbilden; das "Bessere" bezieht sich hier allerdings auf den konkreten Fall: Laienhafte, unzulängliche Kinoreformversuche, kritisierte HÄFKER die eigenen Reihen, hätten wegen ihres finanziellen Mißerfolgs die Geschäftsleute mißmutig gemacht und, weil sie ihre Besucher langweilten, Reformvorstellungen überhaupt in Verruf gebracht. Man könne jede Behauptung, daß gute Kinovorstellungen die "Masse" nicht interessierten, damit widerlegen, daß der Behauptende nie welche erlebt habe. Für HÄFKER war Zeichen einer guten "kinetographischen" Vorstellung, daß sie Kennern und Laien gleichermaßen gefalle. Als Maß galt ihm hier seine eigene Dresdener Mustervorstellung "Schauspiele der Erde", die "eine hinreißende Wirkung auf die Besucher aller Schichten"¹⁹⁴⁷ ausgeübt habe. Möglicherweise verschwänden gewisse unterste Schichten aus dem Stammesbesuchertum ernster strebender Kinotheater; es sei jedoch ein selbstverständlicher Bestandteil der ästhetischen Forderung, daß jede Kinovorführung der Geisteslage ihres Besuchertums angepaßt sein müsse; das Kino der Zukunft werde sich nach Kunst- und Bildungsschichten spezialisieren müssen. Der "geschäftliche" Gesichtspunkt sei hier nicht maßgebend; daß jeder von seiner Arbeit leben können solle, bedeute nicht, daß er gerade mit der Arbeit reich werde, die eine schädigende Wirkung auf das Ganze ausübe: "Das ungezügelte großkapitalistische Privatinteresse ist es, das hier so schwer über unserer Kultur lastet."¹⁹⁴⁸ Dieses Übel durchziehe das ganze "undisziplinierte Bildungswesen"¹⁹⁴⁹, zu dem HÄFKER Bücher-, Zeitungs-, Theater-, Vortrags-, Ankündigungswesen usw. und auch die "Schundkinematographie" zusammenfaßte. - Wenn HÄFKER von Schundkinematographie sprach, meinte er "die ganze heutige Kinoschundproduktion"¹⁹⁵⁰ und damit nahezu alles, was seinerzeit in den Kinos zu sehen war, inklusive der meisten Naturfilme. HÄFKERs Auffassung erinnert an die Konrad LANGEs, der sich ja für eine ästhetische Zensur stark machte.¹⁹⁵¹ Wie HÄFKER war LANGE überdies der Ansicht, der Kinematograph habe sich auf die Reproduktion des Lebens, "so wie es ist", zu beschränken. - Die Formulierung vom "undisziplinierten" Bildungswesen legt nicht von ungefähr den Gedanken an Disziplinierung nahe: "Es muß ein Weg gefunden werden, um auch die freien Bildungsmittel zu disziplinieren, ohne die Möglichkeit, durch sie auch im Dienste persönlicher Überzeugungen ungehindert zu wirken, zu beeinträchtigen."¹⁹⁵² Diesen Weg glaubte HÄFKER mit seinen praktisch-politischen Forderungen "zur Ersetzung der Schundlichtbildnerei durch eine Wertlichtbildnerei"¹⁹⁵³ vorgezeichnet zu haben.

¹⁹⁴² Siehe: Max HORKHEIMER/Theodor W. ADORNO (Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947): "Ihre (der Kapitäne des Films) Ideologie ist das Geschäft. Soviel ist richtig daran, daß die Gewalt der Kulturindustrie in ihrer Einheit mit dem erzeugten Bedürfnis liegt" (S. 145). "Das Prinzip gebietet ihm (dem Konsumenten) zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt." (S. 150).

¹⁹⁴³ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 67.

¹⁹⁴⁴ Ebenda, S. 69.

¹⁹⁴⁵ Hermann HÄFKER, Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.

BALÁZS sollte 1930 den "Kleinbürger als Basis der Filmproduktion" benennen (Der Geist des Films, Halle 1930).

¹⁹⁴⁶ Jürgen HABERMAS, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied und Berlin 5. Auflage 1971, S. 199.

¹⁹⁴⁷ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 69.

¹⁹⁴⁸ Ebenda, S. 71.

¹⁹⁴⁹ Ebenda, S. 78.

¹⁹⁵⁰ Hermann HÄFKER, "Geistige Kämpfe". In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 209.

¹⁹⁵¹ Siehe hier, S. 170.

¹⁹⁵² Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 79.

¹⁹⁵³ Ebenda, S. 80.

c. Kinematographie und Erster Weltkrieg

"Befreier Krieg: Erlöser Krieg: Da du Ungeheurer einmal entfesselt bist, so stürze und brich, was morsch ist, laß sich bewähren, was in dir seinen Halt nicht verliert: Erlöse und befreie uns von dem Geschwätz, vom Spüllicht alles dessen, was unnütz und schmutzig unter uns ist, wasche unsere Kultur rein von dem Unrat, der auf uns lastet!"¹⁹⁵⁴ So emphatisch, mit pseudoreligiösem Pathos, begrüßte HÄFKER in seinem, im September 1914 geschriebenen, Vorwort zu "Der Kino und die Gebildeten" den Beginn des Ersten Weltkrieges. HÄFKER war, ob der mangelnden Fortschritte der Kinoreform in seinem Sinne, in den letzten Monaten zunehmend ungeduldiger geworden. Scharf ging er besonders mit dem "anmaßenden Reformdilettantismus"¹⁹⁵⁵ ins Gericht:

"'Kinoreform' ist nur eine Teilerscheinung von einem wahren Tohuwabohu von Allerweltsreformerei, die sich je nachdem mit mehr oder weniger Geld, mehr oder weniger Überschwang, mehr oder weniger Autorität, mehr oder weniger Gewalttätigkeit und mehr oder weniger - Sachkenntnis an alle möglichen Fragen des heutigen Lebens heranwagt. Ehrliche Schwärmer treten an die Sache mit ihren einseitigen Interessen und Gesichtspunkten heran, sie bringen schiefe, von ihnen Lieblings- und Fachgebieten hergenommene Maßstäbe mit: der 'Sittlichkeits'-Mann hat ungenügendes Verständnis für die auch dem Kinoschöpfer nötige geistige Freiheit, der 'Sozialreformer' zuckt die Achseln über die künstlerische Seite der Frage, der Theaterkenner mißt die Kinomimik, die ein Gebiet für sich ist, mit der Dramaturgen-Elle, und letzten Endes tragen alle nur ein Teil Verneinung, zumeist verneinender Theorie bei, überlassen aber das wiederaufbauende Schaffen irgend welchem Genie, das ihretwegen vom Sirius zu Hilfe kommen mag."¹⁹⁵⁶

Aus solcher Polemik läßt sich wohl auch die Enttäuschung des Theoretikers herauslesen, der mit "Kino und Kunst" die geistige Basis für diese positive Aufbauarbeit geschaffen zu haben glaubte. Doch mit Ausbruch des Krieges schöpfte HÄFKER wieder neue Hoffnung: "Er war kaum begonnen, da bewährte er schon seine Kraft."¹⁹⁵⁷ Die Weltgeschäftsorganisation der Kinematographie, für HÄFKER die Ursache allen Übels, sei mit einem Schlage vernichtet worden. "Der Krieg hat euch eine Bresche geschaffen ihr Kinoreformer - werdet ihr nun eindringen und den Weg verfolgen?"¹⁹⁵⁸ HÄFKER selbst schrieb fleißiger denn je - zum Thema Krieg und Kinematographie: Artikel für "Bild und Film", eine Serie für den "Kunstwart", eine Flugschrift für den "Dürerbund". Und überall wiederholte er sein Kredo: "Der Krieg ist bisher der größte Kinoreformer von allen gewesen."¹⁹⁵⁹ Jetzt müsse an die Schaffung einer Gegenorganisation gegangen werden, wie er sie in seinen Schriften entworfen habe. Die Kinotheater seien ideale Stätten für ein ausgebildetes Projektionsvortragswesen. Die Herstellung und Verbreitung der Filme solle von einer "gemischten", halb staatlichen halb privaten Unternehmung übernommen werden. "Auch der Geschmack der Menge ist zum großen Teile wie durch einen Blitzschlag veredelt worden: alles Unechte, alles bloß Gemimte und Geschminkte, alles Alberne, Sentimentale, Schwierige (soll wohl "Schmierige" heißen, HHD) und Schmutzige langweilt und stößt ab angesichts der erhabenen Wirklichkeit, deren Flügelschläge wir alle fühlen."¹⁹⁶⁰

In der 128. "Dürerbund"-Flugschrift über "Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege", die im Oktober 1914 herauskam, sah er seinen allerersten Optimismus bereits enttäuscht: Der Kenner der Verhältnisse müsse mit Bestürzung wahrnehmen, daß der Krieg zwar als Vernichter einer gewissen Konkurrenz, keineswegs aber als Erzieher zu einer höheren Gesinnung benutzt werde. Dennoch fuhr HÄFKER

¹⁹⁵⁴ Ebenda, S. 3.

¹⁹⁵⁵ Hermann HÄFKER, Kinofreunde und Kinofeinde. In: Bild und Film, Nr. 8, 1913/14, S. 183.

¹⁹⁵⁶ Hermann HÄFKER, Kinobesitzer und Kinoreformer. In: Der Kinematograph, Nr. 368, 14.1.1914.

¹⁹⁵⁷ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 3.

¹⁹⁵⁸ Ebenda.

¹⁹⁵⁹ Hermann HÄFKER, Kinematographie und Krieg. In: Bild und Film, Nr. 1, 1914/15, S. 1.

In seiner "Weltgeschichte in Einem Band" schrieb HÄFKER 1928 über Reaktionen auf den Kriegsausbruch: Ein Krieg "ordnet nicht nur die Staaten, sondern auch die Klassen untereinander in irgendeiner Weise neu, und jeder wittert in ihm auf irgendeine Weise Morgenluft. So war es denn ganz natürlich, daß im August 1914 die Angehörigen aller Kreise und Schichten, auch des größten Teils des Proletariats, wo nicht überschwänglich, so doch in fester Entschlossenheit unter dem Gefühl einer unausweichbaren Notwendigkeit in den Krieg zogen. Jetzt traten alle weiteren Gesichtspunkte und Erwägungen vor der nackten Tatsache zurück, daß jeder einzelne sich daran beteiligen mußte, um sich selber, seine Familie und sein bißchen Existenz vor der unmittelbaren Vernichtung zu schützen." (Hermann HÄFKER, Weltgeschichte in Einem Band, Dresden 1928, S. 322).

¹⁹⁶⁰ Hermann HÄFKER, Kinematographie und Krieg, a.a.O., S. 2.

fort, der "fortdauernde(n) Falscheinschätzung der echten Kinematographie"¹⁹⁶¹, wie er sie verstand, entgegenzutreten, plädierte dafür, "in schöpferischem Sinne die Worte 'Krieg und Kinematographie' miteinander zu verbinden"¹⁹⁶². Er formulierte fünf

"Hauptforderungen zur Freimachung der Kinematographie für ihre Wesens- und Kulturzwecke:

- Verwandlung der Kinotheater in Projektions-Vortragstheater mit dem geistigen Zwecke untergeordneten Filmvorführungen;
- Einschränkung der 'Dramen'zeugung auf ein wirtschaftlich unbedeutendes Maß;
- Herstellung und Vervollkommenung von Wirklichkeitsurkunden als eigentliche Kinoaufgabe;
- Gestaltung jeder Einzenvorführung zu einem gesunden, den Sinnenanforderungen entsprechenden 'Kunstwerk';
- Überwältigung der schlechten Einflüsse der Geschäftskinetographie durch Vermittlung und Mitwirkung einer 'Reichskinoanstalt'.¹⁹⁶³

HÄFKER paßte sich den neuen politischen Zielen an, ohne von seinen ästhetischen und kulturellen Forderungen abzugehen. Zielrichtung war nun nicht mehr, wie vor dem Krieg, die Vereinigung der Völker zu einer Kulturmenschheit, sondern die "völkische Kulturverbreitung". Die Kinotheater sollten zu "Stätten kriegerischer Andacht" werden, "dazu dienen, die echte und nachhaltige Begeisterung für unsre großen Ziele zu stärken, die sich nicht in phantastischen Gefühlen verpufft, sondern der Wirklichkeit unerschrocken, opferwillig und erzbereit ins Antlitz schaut"¹⁹⁶⁴. In der Kinematographie sei "der Zeit ein Herold ihrer Taten und Geschehnisse entstanden, wie ihn kein Geschlecht zuvor kannte"¹⁹⁶⁵. Die Dramatik der "Bewegung an sich", für HÄFKER der eigentliche künstlerische Gegenstand der Kinematographie, spiele sich am ehesten in Seeschlachten ab (- offenbar die angemessene Fortsetzung der "Spiele des Wassers" aus der Dresdener Mustervorstellung). Zwar wandte sich HÄFKER stets in seinen Schriften gegen Phrasentum und Gedankenunklarheit, scheute aber selbst nicht vor übelsten kriegshetzerischen Phrasen zurück: Nun hätten "das Schwert und die männliche Bewährung freie Bahn erhalten"¹⁹⁶⁶.

Und noch etwas ist an seiner Sprache beachtenswert: Ließ sich bei ihm schon vor dem Krieg eine Abneigung gegen Fremdwörter feststellen, so wurde diese für ihn während des Krieges, wie bei so vielen, zur Manie. Eine "Fremdwörterspreu" veröffentlichte er im Anhang zu "Der Kino und die Gebildeten": Dort deutschte er Kinematographie mit "Bewegungsbildnerei" ein, Positiv und Negativ mit "Richtigbild" und "Verkehrtbild", Ästhetik mit "Formenverständnis" (früher: "Sinnenrecht"), Theater mit "Schauhaus" und Drama mit "Spiel"; da wurde Illusion zur "Sinnverwirrung" und Perspektive zum "Entfernungsbild"; bezeichnenderweise übersetzte er Programm mit "Vortragsfolge", Regie mit "Ausstattung" und Sensation mit "Schund"; sogar Reform mußte zur "Besserung" werden.¹⁹⁶⁷ - Die wesentlichen Aussagen seiner Dürerbund-Flugschrift faßte HÄFKER in einer vierteiligen Serie für den "Kunstwart" zusammen.¹⁹⁶⁸

"Häfer und Konsorten waren wie von Sinnen"¹⁹⁶⁹, urteilte KRACAUER später und wies darauf hin, daß auch die anderen Kinoreformer und nicht nur diese den Krieg als Allheilmittel priesen. Sicherlich teilten viele die Ansichten HÄFKERs - so beispielsweise STEIN¹⁹⁷⁰ -, doch legte sich kein anderer Kinoreformer publizistisch und rhetorisch so ins Zeug. Die Kinoreformzeitschrift "Bild und Film", die in ihrer ersten Nummer nach Kriegsbeginn jenen Aufschrei HÄFKERs vom "größten Kinoreformer Krieg" gebracht hatte, setzte auch im folgenden Heft einen Grundsatzartikel über Krieg und Kino an den Anfang des

¹⁹⁶¹ Hermann HÄFKER, Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege, Dürer-Bund, 128. Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1914, S. 1.

¹⁹⁶² Ebenda, S. 3.

¹⁹⁶³ Ebenda, S. 5.

¹⁹⁶⁴ Ebenda, S. 15.

¹⁹⁶⁵ Ebenda, S. 14.

¹⁹⁶⁶ Ebenda, S. 2.

¹⁹⁶⁷ Hermann HÄFKER, Der Kino und die Gebildeten, a.a.O., S. 91-93.

Beifall für die Fremdwörterspreu erhielt HÄFKER von den Rezensenten WARSTAT und SELLMANN. (Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 163 und 165-166).

¹⁹⁶⁸ Siehe: Hermann HÄFKER, Der Krieg und die Kinematographie. In: Kunstwart, Nr. 5, Erstes Dezemberheft 1914, S. 172-174; derselbe, Krieg und Kinematographie. 2. Die Kinotheater. In: Nr. 7, Erstes Januarheft 1915, S. 21-23; derselbe, Krieg und Kinematographie. 3. Kriegsaufnahmen. In: Nr. 14, Zweites Aprilheft 1915, S. 71-73; derselbe, Krieg und Kinematographie. 4. Sicherung des Gewonnenen. In: Nr. 17, Erstes Juniheft 1915, S. 178-180.

¹⁹⁶⁹ Siegfried KRACAUER, Von Caligari zu Hitler, Frankfurt 1979, S. 28.

¹⁹⁷⁰ Siehe: O. Th. STEIN, Der Krieg und die deutsche Kinematographie. In: Archiv für Pädagogik, 1915, S. 306-310; derselbe, Krieg und Kinoreform. In: Pharos, 1915, S. 61-71; derselbe, Kino und Krieg. In: Ethische Kultur, 1915, S. 92-93.

Blattes. Autor war aber kein Kinoreformer, sondern der Jurist und Filmtheoretiker Herbert TANNENBAUM.¹⁹⁷¹

Auch TANNENBAUM forderte eine Wiedergeburt des Kinos und eine Neuordnung des Filmherstellungsprozesses, wollte "den künstlerischen Filmherstellungsakt vom hemmenden Druck des industriellen Unternehmens befreit"¹⁹⁷² wissen. Er kritisierte die Vorkriegssituation, der Ungeschmack aller Herren Länder sei in deutschen Kinotheatern vorgeführt worden, und machte sich Gedanken darüber, daß nach dem Krieg nur gute und wesensechte Filme vom Ausland hereinkommen dürften. "Vor allem aber fehlt immer noch, und jetzt mehr denn je, der gute, deutsche Film."¹⁹⁷³ Der deutsche Film solle mehr sein, als ein in Deutschland hergestellter Film, er solle die dramatischen, geschmacklichen und kinowesentlichen Forderungen am reinsten erfüllen. Trotz gleichlautender Formulierungen unterschied sich TANNENBAUM jedoch in diesem Punkt ganz wesentlich von HÄFKER. TANNENBAUM war ein grundsätzlicher Befürworter des Spielfilms. Aufgrund seiner praktischen Filmkenntnisse¹⁹⁷⁴ trat er für "die schöpferische Einheit von Kinodichter und Kinoregisseur ... und ... das zusammenwirkende Schaffen dieser beiden mit dem Aufnahmeoperator"¹⁹⁷⁵ ein. Auch darüber werde nach dem Krieg noch Prinzipielles zu sagen sein. Vom Krieg hatte er sich eingangs des noch 1914 entstandenen Artikels erhofft, daß dem "jungen, kraftvollen deutschen Volke" die zentrale, herrschende politische Stellung über die anderen Völker gegeben werde und daß dem Materialismus ein endgültiges Ende bereitet werde. Letzteres ist so zu interpretieren, daß die geistigen und kulturellen Kräfte den Sieg über die Geschäftsmentalität davontragen sollten. TANNENBAUM wußte von einem bezeichnenden Bewußtseinswandel zu berichten: In den ersten Tagen des Krieges vor dem "Wahnsinn des Völkermordens" erschreckend, habe er bald erkannt, "daß dieser Krieg dazu berufen ist, die in den vergangenen Jahrzehnten getane Arbeit zusammenzufassen ..., daß, hätten wir Mut und richtige Erkenntnis genug besessen, wir nichts so sehr erstrebt hätten als eben diesen Krieg"¹⁹⁷⁶.

Mit zunehmender Dauer des Krieges sollte sich dieses Bewußtsein wieder umkehren, sollten sich die martialischen Phrasen verflüchtigen. Was blieb, war "die nationale Pflicht, den nationalen Standpunkt zu betonen"¹⁹⁷⁷. Dies äußerte sich im Kinoreformerblatt "Bild und Film" auf mehrfache Weise: Scharf protestierte man gegen die Filme aus Feindesland, gegen die Praxis mancher Kinotheater, aus akutem Film-mangel auf französische Vorkriegsproduktionen zurückzugreifen und diese, nur notdürftig verschleiert, als deutsche auszugeben.¹⁹⁷⁸ Aber auch gegen den "Geschäftspatriotismus" mit den sogenannten "Kriegsdramen" wandten sich die Autoren von "Bild und Film" weil sie darin nichts anderes sehen konnten, als die üblichen Liebesgeschichten in feldgrauer Verpackung.¹⁹⁷⁹ SCHELLER qualifizierte die Filme dieses Genres als "durchweg das Geistloseste, Geschmackloseste, Verfehlteste, was überhaupt aus einer kinematographischen Werkstatt hervorzugehen vermag"¹⁹⁸⁰. Der "Geist" des Kinos, schrieb der "Kunstwart", habe sich "heut, wo Drahtverhaue und Unterseeboote uns vor der ausländischen Kulturzufuhr schützen, in keiner Weise geändert"¹⁹⁸¹. Als Alternative dazu forderte man den "patriotischen Film", die "nationale Filmkunst": "Deutsch muß die Richtung sein: deutsch, d.h. gesund und edel."¹⁹⁸² Das deutsche Volk, wußte Malwine RENNERT, besäße eine unendlich reiche Phantasie und einen goldenen Humor, es komme nur darauf an, aus dieser Quelle zu schöpfen, Deutsche heranzuziehen und einen eigenen nationalen

¹⁹⁷¹ Siehe hier, Kapitel III.B.

¹⁹⁷² Herbert TANNENBAUM, Der Krieg und der Kino. In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 30.

¹⁹⁷³ Ebenda.

¹⁹⁷⁴ TANNENBAUM hatte 1914 einen Krimi für die Berliner Projektions-AG-Union gedreht. Siehe: Helmut H. DIEDERICH (Hrsg.), Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, Frankfurt 1987, S. 13-17.

¹⁹⁷⁵ Ebenda, S. 31.

¹⁹⁷⁶ Ebenda, S. 29.

¹⁹⁷⁷ Walter THIELEMANN, Deutschtum und Kinematographie. In: Bild und Film, Nr. 6, 1914/15, S. 119.

¹⁹⁷⁸ Siehe: Der Kampf gegen die deutschfeindliche ausländische Kinoindustrie. In: Bild und Film, Nr. 1, 1914/15, S. 9-10; Alfred ROSENTHAL, Filmkrieg den Franzosen. In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 34-36; Französische Filme. In: Bild und Film, Nr. 3, 1914/15, S. 59-61; Gegen das Film-Französentum. In: Bild und Film, Nr. 4/5, 1914/15, S. 91; Ludwig HAMBURGER, Kriegsdramen. In: Bild und Film, Nr. 6, 1914/15, S. 119.

¹⁹⁷⁹ Siehe: Friedrich FELIX, Krieg den Kriegsdramen. In: Bild und Film, Nr. 4/5, 1914/15, S. 91-93; Willi WARSTAT, Der patriotische Film, wie er ist und wie er sein könnte. In: Bild und Film, Nr. 6, 1914/15, S. 109-111; Ludwig HAMBURGER, Kriegsdramen, a.a.O.

¹⁹⁸⁰ Will SCHELLER, Über den Einfluß des Krieges auf die Filmkunst in Deutschland. In: Bild und Film, Nr. 10, 1914/15, S. 198.

¹⁹⁸¹ Wilhelm HEINZ, Das Kino im Kriege. In: Kunstwart, Nr. 23, Erstes Septemberheft 1915, S. 152.

¹⁹⁸² Malwine RENNERT, Nationale Filmkunst. In: Bild und Film, Nr. 3, 1914/15, S. 54.

Stil zu bilden. "Wie viele Tausende von wirklichen Geschehnissen und Heldentaten bietet nun dieser Krieg, die spannender sind als der kühnste Detektivroman zu Land und zu Wasser, über und unter der Erde."¹⁹⁸³ Großes und Schönes könne man freilich erst erreichen, wenn viele der Krieger mittäten; die Heimgekehrten würden später ganz gern an Erinnerungsbildern mitwirken.

WARSTAT unterschied zwischen dem "realistischen" und dem "symbolischen" patriotischen Film: Letzterer sei eine Art Marionettentheater im Kino, das den deutschen Michel, den englischen John Bull, die französische Marianne, den russischen Iwan usw. in einfachen und volkstümlichen Handlungen mit reichlich grimmigem Humor zeige. Der "realistische" patriotische Film, das wirklich patriotische Filmdrama müsse "dramatisch Gefühl und Geist unserer Zeit widerspiegeln"¹⁹⁸⁴. Auf diesem Untergrund der Kriegs- und Vaterlandsbegeisterung müsse sich ein persönliches Schicksal abheben, sich wandeln und erfüllen:

"Aber auch für die Gestaltung und Abwandlung dieses persönlichen Schicksals wählt der Filmdramatiker als Triebkräfte die Gefühle, die jeder einzelne von uns jetzt tausendfach erlebt: den Konflikt zwischen dem persönlichen Glück und Frieden des einzelnen und der Notwendigkeit, alles individuelle und persönliche Denken, Fühlen und Wünschen unter die Forderung der Gesamtheit, des Vaterlandes und des Volkes, für sein Wohl unterzuordnen; die Begeisterung und die nationale Aufopferungsfreudigkeit, die uns über jenen Konflikt hinweghilft, das persönliche Erleben im Kampf: die heldenmütige Selbstvergessenheit, den Wagemut, der sich selbst und das Wohl der Lieben daheim bewußt in die Schanze schlägt."¹⁹⁸⁵

Man könne dabei gewisse kleine heldenhafte Taten, die bekannt geworden seien, benützen; der "Heldentod und seine verklärende Wirkung" und der Humor brauchten dem Film nicht fernzubleiben. Selbst das Liebesmoment brauche nicht zu fehlen: die Liebe könne im Konflikt der Pflichten und Gefühle bewußt als das weniger Wertvolle dargestellt werden. - Allem Patriotismus zum Trotz hatte "Bild und Film" im Frühjahr 1915 eine Doppelnummer zum größten Teil dem italienischen Film Cajus Julius Cäsar gewidmet, weil die "Lichtbilderei" die Monopol-Verleihrechte für die Region besaß. Wie hatte doch RENNERT in der Nummer zuvor geschrieben: "Und vom neutralen Ausland immer das Beste; es entspricht nicht deutscher Art, sich hermetisch abzuschließen und zu verarmen"¹⁹⁸⁶. In diesem Sinne äußerten sich auch die kommerziellen Fachzeitschriften und die Kinobesitzer.¹⁹⁸⁷

Wie reagierte die kommerzielle Fachpresse auf den Kriegsbeginn? Wenige Tage davor, Ende Juli 1914, als die Geschehnisse schon nicht mehr aufzuhalten waren, hatte "Der Kinematograph" noch gemahnt: "Kriegslärm erfüllt die Welt; binnen kurzem wird die Erde zittern unter dem Donner der Kanonen, und es bedarf nur eines einzigen Funkens, um den unheil drohenden Weltbrand zu entfesseln, der die Industrien zerrütten, den Handel lahmlegen, Kunst und Wissenschaft aufs schwerste schädigen und Millionen von Menschenleben vernichten müßte."¹⁹⁸⁸ Am 1. August befürchtete MELLINI in der "Lichtbild-Bühne" eine "weit über das sonst schon erschreckende sommerliche Maß hinausgehende Leere" der Kinotheater, wußte er bereits von ersten Kinoschließungen in Garnison- und Grenzstädten zu berichten, erfüllte es ihn - noch - mit Sorge, ob es den Berliner Filialen der ausländischen Filmfabriken gelingen werde, "ihre neuen Programme aus ihren Fabrikationsorten zu erhalten".¹⁹⁸⁹ Am 3. August erfolgte die Kriegserklärung an Frankreich. In der nächsten Nummer des "Kinematograph" vom 5. August hieß es dann bereits: "Mars regiert die Stunde!" - für alle Deutschen gebe es ohne Unterschiede der Parteien und Berufe nur noch eine Parole: "Mit Gott für König und Vaterland!"¹⁹⁹⁰ Die allgemeine Unruhe, wußte man zu berichten, habe in Berlin ihren Niederschlag in einem stark erhöhten Kinobesuch gefunden: "Das Publikum harrt ungeduldig der definitiven Nachrichten. Bis in die späten Nachtstunden hinein sind die Straßen dicht bevölkert, und für viele sind die im Betrieb befindlichen Kinotheater eine höchst willkommene Gelegenheit, ein paar

¹⁹⁸³ Malwine RENNERT, Kriegslichtspiele. In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 141.

¹⁹⁸⁴ Willi WARSTAT, Der patriotische Film ..., a.a.O., S. 110.

¹⁹⁸⁵ Ebenda.

¹⁹⁸⁶ Malwine RENNERT, Nationale Filmkunst, a.a.O., S. 54.

¹⁹⁸⁷ Siehe: Kriegszustand und Theaterpraxis. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 54, 22. 8.1914, S. 2; Arthur MELLINI, Die Politik und der Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 56, 29.8. 1914, S. 1-2, 6; W., Deutschland voran. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 62, 19.9.1914, S. 5-6; Julius BECKER, Der Kampf gegen die ausländischen Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 62, 19.9.1914, S. 8, 10; Die Hetze gegen die deutschfeindlichen Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 66, 3.10.1914, S. 5-6.

¹⁹⁸⁸ Zur Lage. In: Der Kinematograph, Nr. 396, 29.7.1914.

¹⁹⁸⁹ Arthur MELLINI, Deutschland im Kriegszustand! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 48, 1.8.1914, S. 14.

¹⁹⁹⁰ Mars regiert die Stunde! In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.

Stunden in den Lichtspielstätten zu verbringen, um mit Hilfe der flimmernden Bilder Angst, Unruhe und Aufregung zu beschwichtigen."¹⁹⁹¹ In München dagegen hatte die Polizei kurzerhand die Kinos bis zum 10. August geschlossen.¹⁹⁹² Die Fachpresse gab den Kinobesitzern den Rat, mit ad hoc angefertigten Diapositiven die allerneuesten Depeschen zwischen den Bildern anzuzeigen, und forderte auf: "Ruhiges Blut bewahren!"¹⁹⁹³ Nach den Erfahrungen der Länder, die in neuester Zeit Kriege führten, sei das Geschäft in den Vergnügungs- und Unterhaltungsetablissemments ein befriedigendes gewesen. Mit dieser Prognose sollte der "Kinematograph" schon bald recht behalten. Doch zunächst erfolgte die Mobilmachung, sämtliche Filmateliers wurden von einer Woche zur anderen geschlossen, die Filmleute 'eilten zu den Fahnen'; der größte Teil der Filmtheater-Angestellten wurde 'zu den Waffen gerufen'. MELLINI nannte ihnen ein Kriegsziel besonderer Art: "... und wenn unsere deutschen Soldaten in Paris einziehen, dann wollen wir in Vincennes (dem Hauptsitz von Pathé, HHD) auf dem Atelierrdach den krähenden Hahn herunterholen"¹⁹⁹⁴. Die "Lichtbild-Bühne" riet Mitte August den Kinobesitzern: "Offenhalten und Weiterspielen": "Spielt patriotische, vaterländische, ernste, würdevolle Filme"¹⁹⁹⁵ und empfahl die deutschen Produktionen Theodor Körner, Bismarck, Königin Luise, Der Überfall auf Schloß Boncourt (ursprünglich: Madeleine, Emil Albes 1912)¹⁹⁹⁶, Lieb Vaterland magst ruhig sein und den amerikanischen Vierakter Die Schlacht bei Gettysburg; die Reklamewirkung solle durch die Wahl entsprechender neuer Untertitel erhöht werden; man beschwor gar Höheres: "Der moderne Kinematograph ist nicht etwa nur ein Unterhaltungsmittel, sondern gerade jetzt dazu berufen, weit über sein Ziel hinauszugehen und ein wichtiger Faktor zu werden im öffentlichen Leben; er ist das Sprachrohr für das Empfinden des Volkes"¹⁹⁹⁷. Das Anzeigenaufkommen der Fachzeitschriften reduzierte sich fast auf Null, denn nicht nur die ausländischen Filmfirmen fielen weg, die deutschen Firmen hatten auch kaum etwas anzuzeigen. Die verbliebenen Verleihe und Kinotheater behelfen sich in der ersten Zeit mit älteren Filmen. Der "Kinematograph" beklagte den Mangel an Aktualitäten für ein dem Ernst der Kriegszeit angepaßtes Kinoprogramm: Daß es unmöglich wäre, Operateure mit der Kamera in die vorderste Schlachtfrent zu schicken, sei jedem Einsichtigen klar; doch solle die Kinoindustrie nach dem Vorbild der illustrierten Zeitungen solche Vorgänge in gefilmter Form zugänglich machen, die sich vor der breitesten Öffentlichkeit abspielten: "Harmlose Abmarschszenen, Militäreinwaggonierungen, Genrebilder von der Straße, Szenen von Massenansammlungen, Soldatenbilder"¹⁹⁹⁸. Jetzt sei die allerbeste Gelegenheit, eine deutsche Reform der kinematographischen Journalistik anzubahnen. Was ja auch bald geschah: Der Weltkrieg wurde zum Geburtshelfer der deutschen Wochenschauen, die an die Stelle der in der Vorkriegszeit dominierenden französischen traten.¹⁹⁹⁹ In späteren Jahren wurde gern behauptet: "In den ersten Kriegstagen standen die Lichtspielhäuser leer, die Bühne des Lebens war packender und aufregender als die Bühne der weißen Wand."²⁰⁰⁰ Der wirkliche Grund für die leeren Kinos war jedoch, neben dem Chaos der ersten Kriegswochen und dem Zwang zur Neuorganisation, daß sich viele ihrer Leiter an der Front befanden. Ende September meldete der "Kinematograph", daß sich die Zahl der Kinos mehre, die aufs neue eröffnet worden seien, bei reduzierten Preisen und - einem Massenbesuch, "wie ihn in solcher Weise kaum die Glanzzeit des Flimmerbildes aufzuweisen hatte"²⁰⁰¹. Ein Mangel an Vorführungsmaterial liege nicht vor; vorherrschend im Programm sei der patriotische Film und Aufnahmen vom Kriegsschauplatz (d.h. militärische Szenen, Truppenübungen, Ausmärsche, Paraden, Ansichten aus den Gebieten der Grenzgefechte - echte Frontaufnahmen gab es zu diesem Zeitpunkt noch lange nicht).

Als "Neue zeitgemäße Kriegsfilme" wurden bereits im Oktober 1914 angeboten: Der Flug zur Westgrenze (Regie: Max Obal), Feinde ringsum, Auf dem Felde der Ehre gefallen!, Auf dem Felde der Ehre (wohl: Max Obal, 1913), Kriegsgetraut (Heinrich Bolten-Baeckers), Michels eiserne Faust (Bolten-Baeckers), Es

¹⁹⁹¹ Krieg und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.

¹⁹⁹² Kriegszustand und Theaterpraxis, a.a.O., S. 2.

¹⁹⁹³ Ruhiges Blut bewahren! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 50, 8.8.1914, S. 1.

¹⁹⁹⁴ Arthur MELLINI, Die Politik und der Film, a.a.O., S. 6.

¹⁹⁹⁵ Offenhalten und Weiterspielen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 52, 15.8.1914, S. 1.

¹⁹⁹⁶ Siehe: Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1903-1912, Berlin (West) 1969, S. 361.

¹⁹⁹⁷ Offenhalten und Weiterspielen, a.a.O.

¹⁹⁹⁸ Der Mangel an Aktualitäten. In: Der Kinematograph, Nr. 400, 26.8.1914.

¹⁹⁹⁹ Siehe: Hans BARKHAUSEN, Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim Zürich New York 1982, S. 10-11, 21.

²⁰⁰⁰ Adolf SELLMANN, Die Zukunft des Kinos. In: Die Innere Mission im evangelischen Deutschland (Berlin-Spandau), Nr. 1, 1917, S. 20.

²⁰⁰¹ Das Programm in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30.9.1914.

braust ein Ruf (Bolten-Baeckers), Todesrauschen (Franz Hofer).²⁰⁰² Das Publikum, das in diesen Tagen nach billiger Unterhaltung und ablenkender Zerstreuung hungere, sei kaum anspruchsvoll: "Für die Feinheiten der modernen Filmregiekunst ist augenblicklich wohl kaum auf Interesse zu rechnen."²⁰⁰³ Die gegenteilige Erwartung äußerte KÖLTSCHE, auch im "Kinematograph": "Erst jetzt, wo man frühere Filme vorzeigt, und dieselben Zuschauer dieselben Filme zum zweiten und dritten Male sehen, setzt eine Kultur des Kinogenusses ein, die bislang bloß in Ansätzen vorhanden war"²⁰⁰⁴. Daß der Stoff bekannt sei, zwingt das Publikum, ein wenig bei den "Qualitäten der Zurichtung" stehenzubleiben. KÖLTSCHE bestätigte, daß die deutsche Filmindustrie einer "allergünstigsten Konjunktur entgegengehe: "Durch die Ausschaltung des französischen und englischen Imports ist so viel Raum und Luft entstanden, daß selbst für kleinere Betriebe Bewegungs- und Erwerbsfreiheit in Fülle zu Gebote steht."²⁰⁰⁵ Den Zulauf der Kinos bei gleichzeitiger Misere der Theaterbühnen erklärte KÖLTSCHE, die Leute wollten nicht den Traum, sie wollten die Wirklichkeit: "Es ist die Teilnahme, die das Kino gewährt. ... Nur das Kino gewährt jetzt den Grad von Zerstreuung, den man wünscht, gerade den Grad von Illusion, den man erträgt."²⁰⁰⁶

EMSCHER forderte im "Kinematograph" die Einbeziehung des Films in die "publizistische Rüstung"; hier habe der Gegner schon "vor der offiziellen Kriegserklärung die Feindseligkeiten mit einer uns beschämenden Bravour eröffnet"²⁰⁰⁷. Im November vermerkte die Fachpresse mit Stolz auf "Ehrentafeln" die ersten Ritter des Eisernen Kreuzes aus der Kinobranche, darunter Karl Geyer, Erich Pommer und Stellan Rye,²⁰⁰⁸ Letzterer, der Regisseur des besten deutschen Vorkriegsfilms, Der Student von Prag, starb noch im selben Monat als Gefangener in einem französischen Feldlazarett.²⁰⁰⁹ "Verlorene Menschenleben sind unersetzlich", verkündete der "Kinematograph" in einem Rückblick zum Jahreswechsel 1914/15, " - doch mögen alle, die einen solchen herben Verlust zu beklagen haben, in dem erhebenden Gedanken Trost finden, daß der teure Tote für eine große, heilige Sache starb"²⁰¹⁰. Für die Kinobranche sei die Entwicklung der weltgeschichtlichen Ereignisse von ganz besonderer Bedeutung: In den verflossenen fünf Kriegsmonaten habe man verlorenen Boden zurückgewonnen, ja neuen dazu erobert. Quantität und Qualität des während dieser sturmbelegten Monate Geschaffenen habe sich wesentlich gehoben. "Vor allem aber darf man sich der Tatsache freuen, daß die deutsche Filmindustrie die Gunst der Stunde und ihre nationale Aufgabe richtig erfaßt und, nach anfänglichem begreiflichen Zögern mit tatkräftiger, zielbewußter Arbeit eingesetzt hat."²⁰¹¹

Von den Hoffnungen HÄFKERs auf den "Kinoreformer Krieg" erfüllte sich also rein gar nichts: Die unglaublich schnelle Wiederauferstehung der Geschäftskinetographie und der Zuschauerboom ließen dem Gedanken an eine Umfunktionierung im Reformersinne keinen Raum. Im Jahr 1915 bildete sich mit der Vereinigung von Nordisk, Union und Oliver nicht nur der erste vertikale Kinokonzern (und unmittelbare Vorläufer der Ufa) in Deutschland²⁰¹², gleichzeitig erlitt die Reformbewegung durch die Einstellung ihrer beiden Zeitschriften "Bild und Film" und "Film und Lichtbild" einen schweren Rückschlag. HÄFKER hatte in einer der letzten "Bild und Film"-Nummern noch vorgeschlagen, Kinoschulen für Kriegsverletzte einzurichten, um jene zu Volksbildnern, Vortragsrednern, Theaterleitern, Programmherstellern etc. ausbilden zu lassen: "Gerade hier kommt es ja auf Arme und Beine weniger an als auf Herz und Kopf."²⁰¹³

Auf die "nationale" Filmkunst hatte HÄFKER wegen der unveränderten ökonomischen Verhältnisse ohnehin nichts gegeben: "Die 'deutsche' und in Deutschland zugelassene Filmherzeugung hat also, kurz zusammengefaßt, wie jeder Kundige wußte, den Stand der Sache womöglich noch unter den früheren her-

²⁰⁰² Neue zeitgemäße Kriegsfilme. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 68, 10.10.1914, S. 14. (Regisseure nach: Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme. 1913-1914, Berlin (West) 1969).

²⁰⁰³ Das Programm in Kriegszeiten, a.a.O.

²⁰⁰⁴ Edgar KÖLTSCHE, Die Vorteile durch den Krieg für die Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14.10.1914.

²⁰⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁰⁷ Horst EMSCHER (= Jos. COBÖKEN), Der Film im Dienste der Politik. In: Der Kinematograph, Nr. 410, 4.11.1914.

²⁰⁰⁸ Siehe z.B.: Lichtbild-Bühne, Nr. 80, 1914, S. 16.

²⁰⁰⁹ Nach: Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928, a.a.O., S. 141.

²⁰¹⁰ Zur Jahreswende. In: Der Kinematograph, Nr. 418, 30.12.1914.

²⁰¹¹ Ebenda.

²⁰¹² Siehe bsp.: -tt-, Der Nordisk-Union-Oliver-Konzern. In: Bild und Film, Nr. 12, 1914/15, S. 252-254; Alfred ROSENTHAL, Eine neue Gefahr?, ebenda, S. 257-259.

²⁰¹³ Hermann HÄFKER, Kinoschulen und Kriegsverletzte. In: Bild und Film, Nr. 10, 1914/15, S. 202.

untergedrückt, und es ist nirgends auch nur die Spur einer Hoffnung, daß aus diesem Kreise den Wünschen der Kinofreunde auch nur der kleine Finger geboten würde."²⁰¹⁴ In diesem Aufsatz vom Dezember 1916, mitten im dritten Kriegsjahr, waren HÄFKER die pathetischen Sprüche vergangen, analysierte er nüchtern die Sachlage in Kinobranche und Kinoreform, schrieb er gar wieder von der notwendigen Einsicht, "daß die Kinematographie ihrem Wesen nach völker- und weltüberspannend ist"²⁰¹⁵. Das "typisch Deutsche" im Film sei die Verschlimmerung aller Filmübel: "Besondere Rührseligkeit und innere Unwahrheit, vollends unerträglich gemacht durch äußerste Geschmack- und Begabungslosigkeit im Gebärdenspiel."²⁰¹⁶ Nach wie vor wollte HÄFKER die Kinobesitzer "befreien", unterstützte er die kleinen Kinobesitzer und kleinen Filmherzeuger gegen die sie erdrückenden Konzerne.

HÄFKER hatte die Kinobranche seit 1909, seit den Tagen des Vereins "Bild und Wort", immer heftiger attackiert; 1914 begann er, auch die Kinoreformbewegung scharf zu kritisieren. Nun, im Jahre 1917, ging er mit Staat und Politikern, den eigentlichen Adressaten seiner Appelle bei Kriegsausbruch, ins Gericht. Von ihnen hatte er nicht weniger als den Umbau des Allgemeinbildungswesens gefordert. Die von ihnen zur Abhilfe des Kinounwesens eingeführte Polizeizensur habe völlig versagt, die Erdrosselungs-Steuerpolitik der Gemeinden das Übel nur verschlimmert. "Versuch auf Versuch eines innerpolitischen Vorgehens bewies, wie auch hier jede Gesunderhaltung des Volkskörpers an dem blöden Parteienwesen und dem geistigen Tiefstand der unter ihm gedeihenden Volksvertreter scheitern muß. Es enthüllte sich mehr und mehr, daß die Wurzel des Kinoübeln wie unserer geistigen Verschundung überhaupt nicht in dem Geisteszustand oder den Erwerbsverhältnissen Derer von der 'Branche' steckt, sondern in der geistigen Armut Derer, die im Mandateschacher bei großen und kleinen Körperschaften nach den dafür maßgebenden Lungen- und Charaktereigenschaften den Zuschlag erhielten, und so in ihrer Gesamtheit das Zerrbild der geistigen Verfassung des Volkes boten."²⁰¹⁷ Selbst der Sozialdemokratie sei, trotz ständiger Kritik am Kinoschund und der Verstaatlichung als Partei-Grundsatz, die Erwerbsfreiheit im entscheidenden Augenblick wichtiger als die Bekämpfung der geistigen Volksvergiftung: "... eine Vergemeinsamung von Betriebsmitteln zur Sicherung geistiger Volksgesundung liegt ihr tatsächlich so fern, wie etwa den gemeindlichen und staatlichen Monopolvertretern"²⁰¹⁸. Dennoch sei eine wirksame Bekämpfung der Schundkinematographie und eine Zurückgewinnung des "Rollbildes" für seine geistigen Werte ohne die Staats- und Behördenmacht ausgeschlossen, einerseits wegen der zu großen Geldmacht der Filmherzeugung und -verbreitung, andererseits wegen außenstaatlicher Interessen. Doch HÄFKER hatte sichtlich resigniert: Es bleibe nur die Wahl zwischen der Verzweiflung an der Lebensluft für die Zukunft oder dem Glauben an eine geistige Wiedergeburt der politischen Menschenangelegenheiten: "Die Zerstückelung der Verwaltung unserer Angelegenheiten in 'politische', 'finanzielle' und 'geistige' ist nicht länger aufrechtzuhalten. Die Besten nicht die Händler und Wechsler gehören an die Spitze, und 'Erziehung' ist die eigentliche Aufgabe der Politik."²⁰¹⁹ Mit seinem kompromißlosen, aber auch völlig aussichtslosen Kampf gegen übermächtige Gegner wurde HÄFKER geradezu zur tragischen Figur der Kinoreform. Zum ersten Mal versuchte er auch nicht mehr, seine gnadenlose Kinodrama-Gegnerschaft zu beschönigen oder zu verschleiern, seine Überzeugung, "daß an einem 'Filmdrama' überhaupt nichts zu 'heben' ist, daß es an sich eine Verirrung ist, weil die technischen Möglichkeiten der Veranschaulichung persönlicher seelischer Vorgänge fehlen. ... weg mit dem 'Kinodrama' überhaupt!"²⁰²⁰

Damit könnte das Kapitel "HÄFKER und der Film" beschlossen werden - hätte es HÄFKER selbst nicht noch mit zwei Beiträgen 1918/19 für den "Vortrupp" weitergeführt. Im Juli 1918 wandte er sich gegen die Mode der "Kultur-" bzw. "Aufklärungsfilme", in denen im Rahmen einer melodramatischen Spielfilmhandlung über soziale Hilfsorganisationen, wie beispielsweise den "Bund für Mutterschutz", informiert wurde: Der aufklärerische Gehalt diese Filme stellte sich jedoch als "ein rührselig-oberflächliches Spiel mit Schlagworten heraus, eine Beantwortung von Entgleisungen und Oberflächlichkeiten der herrschenden Sittlichkeit durch Entgleisungen und Oberflächlichkeiten vom selben Werte nach der anderen Seite

²⁰¹⁴ Hermann HÄFKER, Die Entwicklung der Kinematographie im Kriege. In: Der Vortrupp, Nr. 24, 16.12.1916, S. 740.

²⁰¹⁵ Ebenda, S. 738.

²⁰¹⁶ Ebenda, S. 739.

²⁰¹⁷ Hermann HÄFKER, Kino und Politik. In: Das neue Deutschland (Berlin), Nr. 12, 15.3.1917, S. 325.

²⁰¹⁸ Ebenda.

²⁰¹⁹ Ebenda, S. 326.

²⁰²⁰ Ebenda, S. 324.

hin"²⁰²¹. Das "Rollbild" sei überhaupt ganz unfähig, in seiner jetzigen Anwendungsform irgendeine geistige Wirkung, "außer dem Nachlassen geistiger Selbstüberwachung"²⁰²², auszuüben. (ADORNO schrieb in den "Minima Moralia": "Aus jedem Besuch des Kinos komme ich bei aller Wachsamkeit dümmer und schlechter wieder heraus."²⁰²³)

Der zweite Beitrag war eine Denkschrift über die "Entwicklung des Lichtspielwesens", die HÄFKER nach Kriegsende, Anfang 1919, an die Reichsregierung richtete.²⁰²⁴ In 16 Punkte untergliedert, wiederholte er im großen und ganzen seine Vorkriegsforderungen: Das gesamte Lichtbildwesen (Bewegungsbilder und Augenblicksbilder) diene seelischen Zwecken, dürfe deshalb nur unter dem Gesichtspunkt des Volksbildungs- und Unterhaltungswesens beurteilt und ausgeübt werden. Es sei daher zu Bildungszwecken zu verstaatlichen. Wandte sich HÄFKER vor dem Krieg noch nahezu als einziger gegen die privatwirtschaftliche Organisationsform der Kinematographie, so vertrat man die Verstaatlichungsforderung nach dem Krieg in einer Breite²⁰²⁵, die von den Sozialdemokraten²⁰²⁶ bis zu dem nationalkonservativen Kunstprofessor Konrad LANGE²⁰²⁷ reichte. Eine der Forderungen HÄFKERs hatte sich im Vergleich zu 1914 allerdings sehr verändert: Die Kriegsaufnahmen des "Bild- und Filmamtes" (Bufa), der Reichsbehörde für militärische Filmbelange, sollten unter anderem dazu verwendet werden, "eine mächtige Stärkung der Friedensgesinnung und des Kriegsabscheus in der Welt (zu) bewirken"²⁰²⁸.

5. Sozialdemokratie und Kino

Zwar setzten gelegentlich besonders eifrige Gegner des Kinos (und der Sozialdemokraten), wie der katholische Pater PÖLLMANN 1910, Kinematographie und Sozialismus gleich, wegen ihrer "nivellierenden Art" und ihrem "Armeleutgeruch".²⁰²⁹ Doch entspricht viel eher das Gegenteil der geschichtlichen Realität: "In der Ablehnung des Schundfilms und der Betonung der belehrenden und bildenden Funktion des Films waren sich die Pädagogen der Kinoreformbewegung und der Arbeiterbewegung weitgehend einig"²⁰³⁰ - so das Fazit von Jürgen KINTER in seiner Doktorarbeit über "Arbeiterbewegung und Film". Die deutschsprachige Arbeiterpresse beteiligte sich 1907 an der Tagespresse-Kampagne gegen das Kino, ohne sich in der Argumentation besonders abzuheben.²⁰³¹ HELLOWIG in seinem Buch "Schundfilms" von 1911: "Durch die Lehrer wurde zunächst die gesamte Presse in den Kampf gegen die Schundfilms gestellt, ... vor allem auch ... die Tagesblätter vom konservativen Blatt bis zur sozialdemokratischen Zeitung. Gerade diese Einmütigkeit aller Parteien möchte ich als ein besonders erfreuliches Symptom hervorheben."²⁰³² NOACK, der den Sozialdemokraten zumindest nahestand, unterschied sich in seinen wesentlichen Aussagen in nichts von den Protagonisten der Kinoreform, als er Ende 1909 über die "soziale Bedeutung des Kinematographen" schrieb: "Der Triumphzug des Kinematograph-Theaters durch die Masse seiner Anhänger gleicht bis heute einer Orgie der Geschmacklosigkeit. ... Eine geistige Volksvergiftung großen Stils. Die Filmfabrikanten und Theaterunternehmer haben dadurch, daß sie sich zuerst und sofort an die

²⁰²¹ Hermann HÄFKER, Vom "Kulturfilm". In: Der Vortrupp, Nr. 13, 1. Juliheft 1918, S. 255.

²⁰²² Ebenda, S. 256.

²⁰²³ Theodor W. ADORNO, Minima Moralia, Frankfurt 1970, S. 21.

²⁰²⁴ Hermann HÄFKER, Zur Entwicklung des Lichtspielwesens. In: Der Vortrupp, Nr. 4, 2. Februarheft 1919, S. 116-119.

²⁰²⁵ Siehe dazu den Überblicksartikel: Max SCHIPPEL, Kino und Sozialisierung. In: Sozialistische Monatshefte (Berlin), Nr. 2, 1920, S. 77-84. Ferner: Fritz SCHUMACHER, Fragen der Volkskultur. In: Die literarische Gesellschaft, 1919, S. 9-13; Adam KUCKHOFF, Vom derzeitigen Stand der Lichtspielfrage. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur, 1919/20, S. 55-58; Arnold CZEMPIN, Soll man Film und Kino sozialisieren. In: Die Neue Schaubühne, Nr. 7, Juli 1920, S. 174-182; Fritz TEJESSY, Die Sozialisierung der Kinoindustrie. In: Die Glocke, Nr. 27, 4.10.1919, S. 858-863; Fritz PATER, Verstaatlichung der Kinematographentheater. In: Der Friede (Wien), Nr. 77, 1919, nachgedruckt in: Die Neue Schaubühne, Nr. 9, 1.9.1919, S. 277-282.

²⁰²⁶ So bsp.. Heinrich SCHULZ (M.d.R.), Der Streit um das Kino. In: Die Glocke, Nr. 23, 7.9.1918, S. 728-735.

²⁰²⁷ "Daß ich z.B. Arm in Arm mit Klara Zetkin, die politisch so himmelweit von mir entfernt ist, für die Neuorganisation des Kinos eintrete, ist nur dem merkwürdigen Umstand zu verdanken, daß hier einmal zufällig das Kulturinteresse mit dem Kampfinteresse der Arbeiterklasse Hand in Hand geht." Konrad LANGE, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920, S. 127.

²⁰²⁸ Hermann HÄFKER, Zur Entwicklung des Lichtspielwesens, a.a.O., S. 118.

²⁰²⁹ Ansgar PÖLLMANN, Aus den Tagen der neuen Kultur. 1. Der Kinematograph. In: Historisch-politische Blätter (München), Nr. 6, 16.9.1910, S. 410-411.

²⁰³⁰ Jürgen KINTER, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933), Hamburg 1986, S. 151.

²⁰³¹ Siehe: Die Erziehung durch den Kinematographen. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1184, 30.11.1907, S. 9.

²⁰³² Albert HELLOWIG, Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung, Halle a. d. S. 1911, S. 85.

niedrigsten Instinkte der Masse gewandt haben, nicht nur am Volk ungeheuer gesündigt, sondern gleichzeitig auch eine geniale Erfindung schwer geschädigt, die zu den höchsten Aufgaben berufen ist."²⁰³³ Die Kinofachpresse beklagte nicht selten die gegnerische Haltung der sozialdemokratischen Presse, "fast in der Tonart des Kinoerbfundes Professor Brunner"²⁰³⁴, so beispielsweise des Berliner "Vorwärts"²⁰³⁵ und der Magdeburger "Volksstimme"²⁰³⁶. Das brachte den Sozis HÄFKERs Lob ein: "Jede geharnischte Kritik des Kinoschundes und jeder ernstliche private Besserungsversuch war ihrer Partei sicher."²⁰³⁷ Sowohl in der Einschätzung als auch in der Wortwahl unterschieden sich die Film-Kritiker der Arbeiterbewegung kaum von den Wertorientierungen, "die auch in völkisch-konservativen Kreisen vertreten wurden"²⁰³⁸. Das wesentliche Motiv dieser unversöhnlichen Kinogegnerschaft bestand offenbar darin, "daß die Konzeption von Kulturfortschritt in der deutschen Sozialdemokratie ... an die Vorstellungen des Bildungsbürgertums geknüpft blieb bzw. diese reproduzierte."²⁰³⁹

KINTER über die Vorkriegszeit: "In der Beurteilung des Kinodramas waren sich die Film- und Kunstkritiker der Arbeiterbewegung (zunächst) weitgehend einig. Am Kinodrama gab es nichts zu reformieren. Zwischen Kunst und Kino gab es keinen Kompromiß. Drama und Kino waren ebenso wie Kino und Kunst ein prinzipieller Widerspruch."²⁰⁴⁰ Dennoch gab es auch in der sozialdemokratischen Presse einige wenige Versuche, über die ästhetischen Probleme des Kinos nachzudenken, das eigene Verdikt ausführlicher zu begründen, ja, in der Stuttgarter "Neuen Zeit" und der Hamburger "Pädagogischen Reform" fanden gar kleinere filmtheoretische Debatten statt.

Auf der von Kinoreformern einberufenen Reichstagskonferenz²⁰⁴¹ vom März 1911 hielt die Sozialdemokratin Frieda DUENSING einen Vortrag über "Kinematograph und Kinderwelt", in dem sie großes Verständnis für die "Zaubermacht" des Kinematographen bekundete: "Diese seine Bilder wirken tiefer, eindringlicher als das Leben selbst, dessen Erscheinungen im Raum zerfließen, in die Umgebung übergehen, während sie hier durch die umgebende Dunkelheit in einen Brennpunkt zusammengedrängt werden."²⁰⁴² Im selben Monat erklärte ein anonymes Autor im Unterhaltungsblatt des "Vorwärts" die Anziehungskraft des Kinematographen für breite Volksmassen damit, hier sei "das Leben selbst zu sehen, das Leben in seiner reinen Tatsächlichkeit, ohne jede Idealisierung, ohne jede Verzerrung, kurz ohne das Medium des Menscheingeses!"²⁰⁴³ Das größte Hemmnis für eine Höherentwicklung des Kinos sei der Vergleich mit dem Theater; Schauspielkunst und kinematographische Darstellung seien innerlich wesensfremd. "Es liegt im Wesen der Photographie wie ihrer Erweiterung, der Kinematographie, daß sie als ein rein technisches Reproduktionsmittel zunächst nichts anderes als ihr Objekt reproduzieren kann und soll."²⁰⁴⁴ Die Kinematographie sei zwar auch ein Darstellungsmittel, jedoch mit dem sozusagen wissenschaftlichen Zweck einer naturgetreuen Wiedergabe des Gegenstandes. "Die Auslösung künstlerischer Wirkungen, ästhetischer Reize, die beim Theater Hauptzweck und Ziel ist, hat beim Kinematographen nur die Bedeutung einer erwünschten, aber nicht zu seinem Wesen gehörenden Nebenwirkung."²⁰⁴⁵ Nicht die Wiedergabe, sondern der Gegenstand selbst löse in der Hauptsache die Lustempfindung aus, die deshalb keine ästhetische sei.

²⁰³³ Victor NOACK, Die soziale Bedeutung des Kinematographen. In: Das freie Wort (Frankfurt), Nr. 17, 1. Dezemberheft 1909, S. 668.

²⁰³⁴ Der Kinematograph in sozialdemokratischer Beurteilung. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 21.6.1913, S. 40.

²⁰³⁵ Siehe: Der "Vorwärts" in Berlin schreibt über den Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 10, 11.3.1911, S. 4, 6; MÜLLER, Der "Vorwärts" als "Rückwärts" im Kinowesen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 6, 8.2.1913, S. 30-32.

²⁰³⁶ Der Kinematograph in sozialdemokratischer ..., a.a.O.

²⁰³⁷ Hermann HÄFKER, Kino und Politik, a.a.O., S. 325.

²⁰³⁸ Jürgen KINTER, a.a.O., S. 132.

²⁰³⁹ Sabine RICHBÄCHER, Uns fehlt nur eine Kleinigkeit. Deutsche proletarische Frauenbewegung 1890-1914, Frankfurt am Main 1982, S. 117.

²⁰⁴⁰ Jürgen KINTER, a.a.O., S. 132.

²⁰⁴¹ Siehe hier, S. 151.

²⁰⁴² Frieda DUENSING, Kinematograph und Kinderwelt. In: Zeitschrift für Jugendwohlfahrt, Jugendbildung und Jugendkunde - Der Säemann (Leipzig), Nr. 5, Mai 1911, S. 279-280.

²⁰⁴³ E. R. P., Kinokritik. In: Vorwärts (Berlin), Nr. 51, 1.3.1911, Unterhaltungsblatt, Nr. 42, S. 167.

²⁰⁴⁴ Ebenda.

²⁰⁴⁵ Ebenda.

Der bereits erwähnte NOACK faßte 1913 seine Kinoartikel mit weiterem Material zu einer polemischen, kinofeindlichen Broschüre zusammen: "Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung"²⁰⁴⁶. Im wesentlichen eine kommentierte Faktensammlung, weist das Pamphlet nur einmal den Versuch auf, theoretischer zu werden. Im Kapitel über den "Tanz der Dichter um das goldene Kalb" schwang sich NOACK, wie Dutzende vor ihm, zum Verteidiger des Dichterwortes auf: "Der sprechende Dichter - im Unterschiede vom stummen Film-Dichter - hat das nicht mißzuverstehende, eindringliche, geistreiche, be-seelende und erhebende Wort für seine sittliche Idee; das Wort, das geniale, dichterische Wort, das auch die lebhafteste Darstellung fürchterlicher Verbrechen ('Iphigenie') dem großen sittlichen Ziele der Dichtung nahe bringt und veredelt. Das Wort ist das Wesentliche der Dichtung, ist der Träger des Dichter-geistes. Nimmt man - wie bei der Verfilmung - der Dichtung das Wort, so raubt man ihr ihr Wesentlichstes, ja ihr Wesen überhaupt; übrig bleibt die ganz unwesentliche Handlung, die man schließlich in irgendeinem Geschichtswerke oder im Tagesberichte einer Zeitung auch finden kann. Die Dichtung ist im Film zusammengeschrumpft zu einer dem Dichter wesensfremden Inhaltsangabe seines Werkes."²⁰⁴⁷

In der "Gleichheit" plädierte GREMPE, der als Fachautor auch für "Bild und Film" und für Branchenblätter schrieb, für eine aktive Beteiligung der Arbeiterbewegung am Film: "Die außerordentlich bildende und agitatorische Kraft der Lichtbilder muß in den Dienst unserer Bewegung gestellt werden!"²⁰⁴⁸ Wie dringend notwendig dies sei, veranschaulichte er am Beispiel einiger Streikbrecherfilme, wie beispielsweise der - bis heute erhaltenen - Tragödie eines Streiks von Meßter. ROLAND erwiderte, ebenfalls in der "Gleichheit", nicht die von GREMPE beschriebenen Filme, die ihre Absicht offen und unzweideutig kundgäben, richteten gewaltigen Schaden an: "Weit gefährlicher wirken andere Films, die sich dem Anschein nach von politischer Beeinflussung freihalten und nur der Unterhaltung dienen wollen. Alle jene 'Dramen', die Tag für Tag die schaulustige Menge in die Kinos locken und sie mit Gier und Spannung nach der weißen Leinwand starren lassen, schaden dem gesunden Geiste der breiten Volksmassen und damit auch der Arbeiterbewegung weit mehr."²⁰⁴⁹ Die für Sozialdemokraten unheilvollste Wirkung bestehe darin, daß das Kino die Proletarier von den politischen und wirtschaftlichen Bestrebungen ihrer Klasse abziehe. Auch sozialistische Kinodramen hätten mit Kunst nicht mehr gemein als die kritisierten kapitalfrommen. Das kämpfende Proletariat müsse die künstlerisch gestaltete Tendenz ehren und dürfe sich nicht mit roher Afterkunst abspesen lassen: "Wir wollen die Proletarier hinaufführen zu den Höhen der Kunst."²⁰⁵⁰

Die letztgenannte Stellungnahme zum Kino darf getrost als die sozusagen parteioffizielle der Sozialdemokraten angenommen werden. Doch gab es auch Versuche, innerhalb der Partei mehr Interesse für die ästhetischen, pädagogischen und propagandistischen Fragen der Kinematographie zu wecken, so in den Jahren 1912-14 in der Wochenschrift "Die Neue Zeit"²⁰⁵¹. Das Kino locke den ernstmeinenden Volksbildner, schrieb FÖRSTER im April 1912, zu prüfen, "ob vielleicht auf diesem Wege erfolgreicher als bisher für die Verbreitung von Geschmack und Wissen gearbeitet werden könne"²⁰⁵². Die bestehenden Kinounternehmen betrieben jedoch mit wenigen Ausnahmen das Gegenteil. "Tag für Tag dienen jene flirrenden Films einer widerwärtigen Frömmerei, einem kriechenden Byzantinismus - wobei auch der Heer- und Flottenpatriotismus nicht zu kurz kommt - , oder es wird mit den von falscher Sentimentalität triefenden sogenannten Sittendramen das Gemütsleben Hunderttausender unserer Volksgenossen vergiftet."²⁰⁵³ Die Errichtung einer Zensur, "der Eingriff der Polizeifaust", sei selbstverständlich ausgeschlossen. Anders als NOACK, der auf das Publikum schimpfte, suchte FÖRSTER die Schuld bei den Filmfabrikanten und ganz besonders beim Kinobesitzer, der als "Diktator" allein über sein Programm entscheide. Dem Publikum sei nicht das geringste Mitbestimmungsrecht eingeräumt; der Besucher zahle sein Eintrittsgeld, wisse aber in den meisten Fällen gar nicht vorher, was ihm dafür geboten werde, "nicht selten muß er nun drinnen die Vorführung von Aufnahmen über sich ergehen lassen, die für ihn völlig wertlos sind, ja ihn

²⁰⁴⁶ Victor NOACK, Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung, Gautzsch bei Leipzig 1913, (Reihe "Kultur und Fortschritt", Nr. 487/488), 31 Seiten.

²⁰⁴⁷ Ebenda, S. 23.

²⁰⁴⁸ P. Max GREMPE, Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit (Berlin), Nr. 5, 1913, S. 70.

²⁰⁴⁹ ROLAND, Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit, Nr. 8, 23.8.1913, S. 115.

²⁰⁵⁰ Ebenda, S. 116.

²⁰⁵¹ Redakteure: Karl Kautsky, Franz Mehring. Siehe: Gerhard SCHIMEYER, Die Neue Zeit. In: Heinz-Dietrich FISCHER (Hrsg.), Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts, Pullach bei München 1973, S. 201-213.

²⁰⁵² Franz FÖRSTER, Kinokritik. In: Die Neue Zeit (Stuttgart), Nr. 30, 26.4.1912, S. 150.

²⁰⁵³ Ebenda, S. 151.

vielleicht auf das gröbste beleidigen"²⁰⁵⁴. Vor allem die Jugend dürfe nicht "durch eine teilweise noch falsche Bahnen einschlagende Kinokunst verbildet werden"²⁰⁵⁵. FÖRSTER appellierte an die Sozialdemokratie, Interesse an dieser "Bildungs- und Unterhaltungsindustrie" zu zeigen, "denn nur zu leicht kann sie bei ihrer Vertrustung in den Dienst schwärzester Reaktion gestellt werden"²⁰⁵⁶.

Im Juni 1913, also zur Hoch-Zeit des "Autorenfilms", sprach sich ELSNER, ebenfalls in der "Neuen Zeit", entschieden gegen das Kinodrama aus. Jede Vereinigung wahrer dramatischer Poesie mit dem Kino bedeute für die erstere eine schmachvolle Erniedrigung; aus solcher Kreuzung könnten nur häßliche Bastarde hervorgehen. "Am Kinodrama gibt's nichts zu reformieren, und alle Versuche dieser Art erschweren nur die klare Einsicht in den prinzipiellen Widerspruch zwischen Drama und Kino. Häufig genug trifft man auf die merkwürdige Vorstellung, als schaffe das Kino Kunst. Muß man erst noch feststellen, daß der Kinematograph seinem Wesen nach nichts als ein Reproduktionsapparat für Bewegungsvorgänge ist?"²⁰⁵⁷ Schiller mußte herhalten gegen Gaumont und Pathé: "Illusion" in der dramatischen Poesie würde, "wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gauklerbetrug sein"²⁰⁵⁸. Dem Kino bleibe nur die Gebärde, eine Art Taubstummensprache, die die abstrakten Begriffe überhaupt nicht auszudrücken vermöge. Die Hilfsmittel der Briefe und Zeitungsausschnitte erinnerten ELSNER "in ihrer Primitivität an den Ausweg mittelalterlicher Maler ..., ihren Figuren zur Erläuterung beschriebene Zettel oder Bänder aus dem Munde heraushängen zu lassen"²⁰⁵⁹. Im Drum und Dran der Szenerie sei der Film natürlich Meister, dafür seien Dramen von seelischer Feinheit ausgeschlossen. "Inhaltlich drängt also die triumphierende Technik zur Vorführung von phantastischen oder exotischen Heldenstücken, psychologisch unfeiner Leidenschaften, platten Hanswurstiaden. Und so wären wir glücklich auf einen Zustand vorgottschedischer Dramatik gekommen."²⁰⁶⁰ Das Bürgertum, statt sich angesichts der vollbesetzten Luxuskinos an die eigene Nase zu fassen, tue so, als sei das Proletariat gefährdet. Die Berliner Filmzensur richte ihr Hauptaugenmerk auf solche Darstellungen, die eine Anreizung zu verbrecherischen Handlungen im Sinne der kapitalistischen Klassen enthielten. Für ELSNER hatte das Kino der Wiedergabe aller wirklicher bewegter Erscheinungen in der Natur und in der Gesellschaft zu dienen, denn: "Offenbar ist es der Wirklichkeitssinn, der die Massen ins Kino treibt, der Hunger nach Erkenntnis der Welt, wie sie ist."²⁰⁶¹ Trete so das Kino in den Dienst der Volksbildung, dürfe es naturgemäß nicht privates kapitalistisches Spekulationsobjekt bleiben, sondern müsse unter die Leitung öffentlicher Organe treten. "Der Sozialismus führt also auch hier aus dem Widerspruch zu einer höheren Form."²⁰⁶² Abschließend empfahl ELSNER der Arbeiterpresse, wie zuvor schon FÖRSTER, regelmäßige Berichte über kinematographische Vorführungen, gar "eine Art steckbrieflicher Presseverfolgung von Schundfilms"²⁰⁶³.

Ende 1913 meldete sich wieder FÖRSTER mahnend zu Wort, mit den billigen Redensarten, wie "kultureller Krebschaden" und "Filmbordelle", sei es nicht mehr getan. - Vom "Filmbordell" hatte der "Vorwärts"²⁰⁶⁴ geschrieben und sich von der "Lichtbild-Bühne" fragen lassen müssen, wie sich denn wohl die Tausende von Angestellten in den kinematographischen Betrieben, die Sozialdemokraten seien, dazu stellen würden, zu "Bordellsozialisten"²⁰⁶⁵ abgestempelt zu werden. - FÖRSTER wollte nicht weniger als die "Aussöhnung mit dem Kino"²⁰⁶⁶. Er kritisierte den "Zentralbildungsausschuß" seiner Partei, wenn dieser auf das Kino nur als Belehrungsmittel hinweise, zu wenig zu berücksichtigen, daß das Kino vorwiegend der Unterhaltung diene. Gerade das Kinodrama erfreue sich in den unteren Volksschichten einer großen Beliebtheit. "Jene, die das Kinodrama als brutal am liebsten in die Wolfsschlucht stürzen möch-

²⁰⁵⁴ Ebenda.

²⁰⁵⁵ Ebenda, S. 152.

²⁰⁵⁶ Ebenda.

²⁰⁵⁷ Fritz ELSNER, Das Kinodrama. In: Die Neue Zeit, Nr. 39, 27.6.1913, S. 461.

²⁰⁵⁸ Ebenda. (ELSNER zitierte aus dem Vorwort zur "Braut von Messina").

²⁰⁵⁹ Ebenda, S. 462.

²⁰⁶⁰ Ebenda.

²⁰⁶¹ Ebenda.

²⁰⁶² Ebenda.

²⁰⁶³ Ebenda, S. 463.

²⁰⁶⁴ "Wenn der gute Geschmack nicht einmal einen schwerreichen Dichter wie Gerhart Hauptmann davon zurückzuhalten vermag, seine eigenen Romane ins Filmbordell zu verkaufen, tut man am besten, von dieser Seite keine Wunder zu erwarten." (Die Sensationen der Films. In: Vorwärts, 26.6.1913).

²⁰⁶⁵ L(udwig) KOMERINER, Die Sensationen der Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 27, 5.7.1913, S. 8.

²⁰⁶⁶ Franz FÖRSTER, Das Kinoproblem und die Arbeiter. In: Die Neue Zeit, Nr. 13, 26.12.1913, S. 486.

ten, sind zu sehr Literaten.²⁰⁶⁷ Ihrer verfeinerten Kultur erscheine so manches roh und abstoßend, was der einfache Arbeiter nicht so empfinde. "Überhaupt scheint mir hier ein tieferliegendes Nichtverstehen der Arbeiterpsyche vorzuliegen. Stärker als der Drang, sein Wissen zu erweitern, ist im Arbeiter die Sehnsucht, sich auszuleben, zu phantasieren, wenn man's so nennen will. Gerade der fortwährende gleiche Trott: zur Arbeit gehen, während des ganzen Tages, jahraus, jahrein immer dieselben Handgriffe verrichten, am Abend in ein meist unbehagliches Heim zurückkehren, dieses zum verzweifelnde Gleichmaß des täglichen Erlebens ohne den notwendigen Ausgleich in der Natur und Kunst ist es, das in der arbeitenden Industriebevölkerung den Drang zum überschwenglichen Sichausleben mächtig werden läßt."²⁰⁶⁸ Die modernen Theaterstücke seien für die arbeitende Bevölkerung zu teuer und zu literarisch. "Von dem echten einfachen Drama, das uns durch sein Geschehen, durch seine Rhythmen in die gleichen Schwingungen versetzt, ist auf unseren Bühnen nur wenig zu finden. Wenn nun an Stelle des fortreißenden dramatischen Geschehens mächtige, packende Ideen getreten sind, so können, wie die Geschichte zeigt, diese sehr wohl eine ähnlich begeisternde Wirkung ausüben. Haben wir heute solche begeisternde Ideen in der modernen dramatischen Literatur? Wohl kaum."²⁰⁶⁹ Den echten Dichter von heute könne nicht mehr das Ringen und Sehnen einer kleinen Oberschicht begeistern, sondern das brodelnde Leben und Aufbegehren der unteren Volksschichten. Solche dramatische Betätigung finde aber bei den großkapitalistischen Bühnenunternehmungen mit ihrem satten Bourgeoispublikum keine Gegenliebe. Die Ideen in den literarischen Dramen hätten also keinen Ersatz für echtes dramatisches Geschehen bilden können, deshalb habe sich der Geschmack weiter Volkskreise wieder der Urform des Dramas, dem Geschehnis, dem Rhythmus zugewandt, beispielsweise Reinhardts Massendramen. Nun werde auch die tiefe Wirkung des Kinodramas auf Menschen mit einfacher Bildung klar:

"Denn das Geschehnis, die bewegte Handlung ist ja die ureigenste Domäne des Kinos. Durch die rhythmischen Körperbewegungen, deren Wirkungen durch keine Sprache abgelenkt werden, löst es in uns starke Reflexbewegungen aus, die uns schließlich fortreißen. Fast kann man sagen, daß man 'impressionistisch' empfindet. Nicht mehr der geistige Gehalt im Bilde ist die Hauptsache, sondern daß man das flatternde, sprudelnde Leben erfährt. Darum ist es auch ein Fehlgriff, ein ausgesprochen literarisches Drama in strenger Wiedergabe auf den Film bringen zu wollen. Das beste ist es schon, eigentliche echte Kinodramen zu schaffen, die ja dann auch nicht mehr an die Einschränkungen der Kulissenbühne (für die doch die bisherigen Dramen geschrieben) gebunden sind. Das ist das Beachtenswerte an der Kinodarstellung, daß sich die Phantasie des Filmdichters ins Ungemessene ausleben kann."²⁰⁷⁰

FÖRSTER wiederholte seinen Vorschlag einer Kinokritik in der sozialdemokratischen Tagespresse und regte darüber hinaus an, "ob nicht die Verwaltungen unserer Gewerkschaftshäuser sich mit der Frage der Errichtung eines eigenen Kinos beziehungsweise Anschaffung eines eigenen Apparats befassen sollten"²⁰⁷¹. In Breslau sei man bereits dabei, ein "Gewerkschaftshauskino" zu errichten, und für kleinere Orte lasse sich durch den Zentralbildungsausschuß ein Wanderkino einrichten.

In einer direkten Antwort stimmte ELSNER den praktischen Vorschlägen FÖRSTERs zu, ergänzte diese noch, indem er die Begründung einer Zentralfilmkommission und die Mitwirkung bei der Programmaufstellung von privaten Kinounternehmungen empfahl. Die Gemeindekinobewegung erheische Aufmerksamkeit, denn gerade hier liege die Ausnutzung des Kinos zu reaktionären Zwecken viel näher als bei den privaten Unternehmungen; preise doch der Verfasser des zweiten Teiles der Schrift "Kino und Gemeinde" das Gemeindekino "geradezu als geeignete Waffe im Kampfe gegen die Sozialdemokratie an"²⁰⁷². - Der Jurist und preußische Verwaltungsbeamte BERGMANN, den ELSNER hier meinte, hatte als einen der Gründe, die die Gemeinden zur Errichtung eigener Kinos veranlassen sollten, die "Propaganda für staatliche und gemeindliche Tendenzen"²⁰⁷³ angegeben: "In den Kientöppen der Großstadtarbeiterviertel wird seit langem das soziale 'Drama' gepflegt, das in sehr vielen Fällen zum Klassenhaß geradezu aufreizt. In demselben Sinne wird Lichtbild und Film in den sozialdemokratischen Gewerkschaftshäusern zur Bildung der Massen verwendet. Wer wollte leugnen, daß hierin bei der zündenden und

²⁰⁶⁷ Ebenda, S. 485.

²⁰⁶⁸ Ebenda.

²⁰⁶⁹ Ebenda.

²⁰⁷⁰ Ebenda, S. 486.

²⁰⁷¹ Ebenda.

²⁰⁷² Fritz ELSNER, Zur Kinofrage. In: Die Neue Zeit, Nr. 18, 30.1.1914, S. 672.

²⁰⁷³ Franz BERGMANN, Das Kinowesen vom verwaltungsrechtlichen und wirtschaftlichen Standpunkte. In: Willi WARSTAT/Franz BERGMANN, Kino und Gemeinde, M.Gladbach 1913, (Lichtbühnen-Bibliothek, Nr. 4), S. 72.

suggestiven Wirkung, die der Film auf die Massen auszuüben vermag, die viel größer ist als die der meist gelesenen Zeitung, eine große Gefahr liegt?"²⁰⁷⁴ Der Bildstreifen werde in den Partei- und Wahlkämpfen der Zukunft eine Rolle spielen, ja, man werde vielleicht sagen können: "Wer den Kino beherrscht, hat die Masse."²⁰⁷⁵ - ELSNER dachte auch daran, über die Presse Einfluß auf den Filmmarkt, die Filmproduktion selbst zu nehmen: "Denken wir uns Bilderreihen, die den Gegensatz von Hand- und Maschinenbetrieb, von Klein- und Großbetrieb vorführen: Reisebilder, die nicht nur die Prachtstraßen der großen Städte, sondern auch die Proletarierviertel zeigen. Welchen Eindruck müßte auf kleinstädtische und ländliche Arbeiter ein Film machen, der eine große Berliner Massenversammlung zeigt, wie sie das Hoch auf die Bewegung ausbringt oder die Hände zur Abstimmung über die Resolution erhebt, und wie dann der Strom der Klassenkämpfer sich durch die Pforten auf die Straße ergießt."²⁰⁷⁶ Stimmt ELSNER also in bezug auf Art und Notwendigkeit praktischer kinoreformerischer Maßnahmen mit FÖRSTER überein, so widersprach er ihm doch, was die theoretische Seite anging, die Grundsätze, nach denen die Filme zu bewerten seien. Mit dem Kinodrama konnte sich ELSNER noch immer nicht befreunden: "Eine Ereignisfolge, bei der das Schwergewicht im äußeren Hergang liegt, 'Drama' zu nennen, bloß weil sie vor unseren Augen abrollt, ist zum mindesten ein irreführender Sprachgebrauch"²⁰⁷⁷. Dem äußeren Handeln laufe beim Menschen die geistige Kausalreihe parallel; überdies bestehe ein Teil der äußeren Handlungen in Mitteilungen durch die Sprache. Es frage sich, wieviel von der seelischen Ablaufreihe, von den in der Wirklichkeit durch Wort ausgedrückten Beziehungen durch Bewegung, Gebärde, Mienenspiel, symbolische Handlung wiedergegeben werden könne? "Alle bisherigen Versuche zeigen, daß das Gebiet der reinen Pantomime sehr beschränkt ist."²⁰⁷⁸ In der Mehrzahl der "Kinodramen" werde der innere Zusammenhang mühsam durch das "sichtbare Wort" in Form von Briefen und Schriftbildern, also durch "ästhetisch verwerfliche Surrogate" hergestellt. Auch der Versuch einer Anzahl jüngerer Dichter, in einer Sammlung von Kinodramen - gemeint war das von PINTHUS herausgegebene "Kinobuch"²⁰⁷⁹ - die Möglichkeit eines solchen Kinodramas aufzuweisen, sei fürchterlich mißlungen. Der ästhetische Reiz der "Kinodramen" komme vom Milieu, von der Szenerie, von den Bewegungsveränderungen. "Daraus ergibt sich klar: das eigentlich Reizvolle auch des 'Kinodramas' steckt in der Wiedergabe der bewegten Wirklichkeit; wir zerstören also nichts, wenn wir das Kino auf diese seine Domäne verweisen. Naturaufnahmen im weitesten Sinne, im Gegensatz zum 'dramatischen' Film, darin liegt seine Leistung."²⁰⁸⁰ Die Wirklichkeitsbilder seien durch das Drama beiseite gedrängt worden, hätten sich nicht entfalten können; für die richtige Einstellung der Zuschauer sei nicht gesorgt worden. Mit Szenen aus dem Volksleben belebte Naturfilme, das seien die 'Dramen', die das Kino wiederzugeben vermöge. Unerläßliche Gegenforderung wäre allerdings: "... die Bühne muß volkstümlich werden"²⁰⁸¹.

Der Eifer, mit dem in letzter Zeit von bürgerlicher Seite die Kinoreform betrieben werde, mahnte ELSNER seine Parteigenossen, müsse die SPD, die "als Kulturpartei das größte Interesse an einer gesunden Entwicklung des Kinos"²⁰⁸² habe, zu besonderer Energie anspornen, um nicht ins Hintertreffen zu geraten. Doch dort befand sie sich längst - wie ihr die bürgerliche Seite prompt bestätigte: In der katholischen Kinoreform-Zeitschrift "Bild und Film" wurde der Bildungsarbeit der Partei in bezug auf belehrende und wissenschaftliche Darbietungen mit Hilfe der Projektionstechnik attestiert, sie hinke der Entwicklung der Zeit um wenigstens ein Dezennium nach. "Des Films gedenkt aber die sozialdemokratische Lichtbilderei noch immer nicht"²⁰⁸³. Zu diesem Zeitpunkt, etwa Mitte 1914, begnügte sich die sozialdemokratische Bildungszentrale mit dem Ausleihen von Glasdiapositiven - anders als ihre bürgerlichen Pendants, die katholische "Lichtbilderei GmbH" in M.Gladbach und die nationalliberale "Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" in Berlin. Mit den Aktivitäten besonders dieser beiden Organisationen setzte sich DRUCKER im März 1914 in der "Neuen Zeit" eingehend kritisch auseinander²⁰⁸⁴, in der Absicht, den

²⁰⁷⁴ Ebenda, S. 74.

²⁰⁷⁵ Ebenda, S. 75.

²⁰⁷⁶ Fritz ELSNER, Zur Kinofrage, a.a.O., S. 672.

²⁰⁷⁷ Ebenda.

²⁰⁷⁸ Ebenda, S. 673.

²⁰⁷⁹ Siehe hier, S. 55f.

²⁰⁸⁰ Fritz ELSNER, Zur Kinofrage, a.a.O., S. 673.

²⁰⁸¹ Ebenda.

²⁰⁸² Ebenda, S. 671.

²⁰⁸³ E. O. ZELLU, Die sozialdemokratische Projektionszentrale. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 239.

²⁰⁸⁴ S. DRUCKER, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner. In: Die Neue Zeit, Nr. 23, 6.3.1914, S. 867-872 und Nr. 24, 13.3.1914, S. 907-912.

Gegnern die "Reformmaske" herunterzureißen und ihnen nachzuweisen, "daß von ihnen der Kinematograph nur als Agitationsmittel gegen die Sozialdemokratie benutzt wird"²⁰⁸⁵. DRUCKER mußte eingestehen, daß die Gegner bereits wichtige Positionen im Kampf um den Menschenstrom, der sich ins Kino ergieße, besetzt hätten. Zwar habe der Zentralbildungsausschuß der Partei schon frühzeitig, nämlich im Winterprogramm 1911/12, Ratschläge zur Inszenierung kinematographischer Vorstellungen für die klassenbewußte Arbeiterschaft gegeben, doch sei dies offenbar unzureichend gewesen, "sind doch nach dem letzten Jahresbericht nur 62 Vorführungen in 27 Orten veranstaltet worden!"²⁰⁸⁶ DRUCKER gab schließlich, wie schon FÖRSTER und ELSNER, einige praktische Anregungen und zum Abschluß die Empfehlung, aus den gewöhnlichen, für die große Masse bestimmten Vorstellungen könne man das Filmdrama noch nicht verbannen. Allerdings seien wirklich einwandfreie Filmdramen nur spärlich vorhanden, andere - und hier zeigt sich ein bemerkenswert pragmatisches Verhältnis des SPD-Mannes zu Fragen der Zensur - könne man durch "Ausschneiden unpassender Stellen noch brauchbar machen"²⁰⁸⁷.

Eine zweite, "ausführlichere Diskussion über den Kunstwert des Films und das Problem der Verfilmung von Literatur und Theater entwickelte sich in der Zeitschrift 'Pädagogische Reform', die der sozialdemokratischen Bewegung nahestand."²⁰⁸⁸ Im Februar 1914 breitete zunächst der Hamburger Lehrer OCKELMANN in bester Kinoreformer-Manier seine kinofeindlichen Widersprüchlichkeiten aus. Als erste Prämisse galt ihm, "daß das Kino nur in ganz bestimmter Weise und in ganz bestimmten Fällen Unterhaltung und Belehrung vermitteln kann, nämlich nur dann, wenn der Natur des Films als der bildlichen Darstellung irgendwelchen Geschehens entsprechend etwas zur Vorführung kommt, das nur vermittels des Films, des lebenden Bildes, anders aber nur unzureichend geboten werden kann"²⁰⁸⁹. OCKELMANN unterschied zwei Hauptgattungen des Films im Kino, das "Kinodrama" und den humoristischen Film. Das "Kinodrama" präsentiere sich entweder als "Verfilmung eines Literaturwerkes" als "nachkonstruierte Darstellung eines historischen Vorganges" oder als "ganz frei erfundene Handlung".²⁰⁹⁰ Doch entschied sich OCKELMANN bei seiner Untersuchung der Kunstfähigkeit des Kinos nicht für die 'frei erfundenen Handlungen', von denen doch wohl am ehesten eine kinomäßige Gestaltung zu erwarten gewesen wäre. Er befand vielmehr den "Literaturfilm" am geeignetsten, "weil er das seelische Geschehen beim Genusse deutlicher erkennen läßt"²⁰⁹¹. Das Ergebnis solch "logischer" Betrachtungsweise konnte deshalb nur die Verneinung jeder Literaturverfilmung mit dem Verweis auf deren Wortgebundenheit sein; seiner Technik entsprechend könne der Literaturfilm "nur die nackte Handlung, das rein äußere Geschehen verwerten; denn es ist nur auf optische Wirkungen eingestellt und muß also die psychologische Handlung, das Feuer der dramatischen Entwicklung, den Geist des gesamten Kunstwerkes unbeachtet lassen"²⁰⁹². Man dürfe ein Literaturwerk nur dann ins Kino lassen, wenn man es "in der ihm vom Dichter gegebenen Form für unvollkommen, d.h. für verschönerungsfähig und das Kino für geeignet halte(n), dem Kunstwerke diese letzte und höchste Weihe zu geben"²⁰⁹³. OCKELMANN sprach jedoch dem Kino nicht nur den "literarischen Charakter" ab, er verneinte auch eine psychologische Kunstwirkung: Der Vermittler des künstlerischen Genusses, die Phantasie, basiere darauf, "das Auge in seiner Arbeit auszuschalten"²⁰⁹⁴; das Ohr sei der Organisator der Phantasietätigkeit. "Das Kino ist aber überhaupt nicht in der Lage, die dem Worte notwendige Kraft und Bedeutung, d.h. den künstlerischen Gehalt der Dichtung mit seinen Mitteln zu geben; denn es ist ja gar nicht auf akustische, sondern auf optische Wirkungen angewiesen. Aus dem Gefühle dieses Unvermögens kommt es dann zu dem ebenso billigen wie unkünstlerischen Auskunftsmittel des eingeschobenen Textes, das in dramatisch-technischer Hinsicht aber nichts anderes ist als die Vorwegnahme der Lösung und darum ein Nachlassen der Spannung mit sich bringt."²⁰⁹⁵ Der "Literaturfilm", so OCKELMANNs Fazit, sei also ein Widerspruch in sich selbst, denn ihm fehlten die psychologischen

²⁰⁸⁵ Ebenda, S. 912.

²⁰⁸⁶ Ebenda.

²⁰⁸⁷ Ebenda.

²⁰⁸⁸ Jürgen KINTER, a.a.O., S. 132-133.

²⁰⁸⁹ W. OCKELMANN, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino. (Im Besonderen ein Wort zum Kinodrama). In: Pädagogische Reform (Hamburg), Nr. 5, 4.2.1914, S. 64.

²⁰⁹⁰ Ebenda.

²⁰⁹¹ Ebenda.

²⁰⁹² Ebenda.

²⁰⁹³ Ebenda, S. 65.

²⁰⁹⁴ W. OCKELMANN, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino. (Schluß). In: Pädagogische Reform, Nr. 6, 11.2.1914, S. 85.

²⁰⁹⁵ Ebenda.

Voraussetzungen seiner Existenz. Dies gelte ebenso für die kinematographische Darstellung der Märchen. Auch bei den "historischen" Filmen und den "ganz frei erfundenen", letztere nannte OCKELMANN "Autorenfilms", charakterisiere das fehlende Wort das vorgeführte Geschehen als reine Augenweide, als bloße Sensation. "Statt dessen kann das Kino nur Gebärden bringen, die zwar an sich jede einzeln gesehen, in der Regel ohne weiteres verständlich sind, die aber dennoch übertrieben, karikiert, ins Groteske gesteigert werden müssen, um die aus dem Fehlen des Wortes sich ergebende Unklarheit auszugleichen."²⁰⁹⁶ Beide Gattungen müßten äußere, deshalb meist katastrophenartige Ereignisse bieten, verführten den Beschauer notwendig zu Oberflächlichkeit und Gedankenlosigkeit. "Bei der Geschwindigkeit, mit der die vielfach ja auch mit häufigem Szenenwechsel versehene Handlung immer Neues dem Auge aufdrängt, wäre es in den allermeisten Fällen auch ein hoffnungsloses Bemühen, in die Erkenntnis des Warrums einzudringen."²⁰⁹⁷ Das beliebteste Argument der Kinoreformer, die vorgebliche 'Trübung des Wirklichkeitssinns', durfte auch bei OCKELMANN nicht fehlen. "Drama" im Kino sei unmöglich, zur "Handlung" würden die mit dem Auge wahrnehmbaren Vorgänge erst durch die Steigerung der Bewegungen aus dem Mechanischen, Seelenlosen ins Geistige. "Der Film hat keine Handlung gebracht, sondern nur Bewegungen; denn Mechanisches kann nur auf mechanische Weise reproduziert werden."²⁰⁹⁸

WEBER korrigierte einige Nummern der "Pädagogischen Reform" später, es habe wohl heißen sollen, "daß auf mechanische Weise nur Mechanisches reproduziert werden kann"²⁰⁹⁹, stimmte aber auch dieser Aussage nicht zu. Das Wesentliche des Dramas sei "der Gedankeninhalt, die Idee, die aber auch durch die schauspielerische Darstellung zum Ausdruck kommen kann"²¹⁰⁰. Vor allem bei den Dramen, die eigens für das Kino geschaffen würden, habe OCKELMANN nicht den Beweis des unkünstlerischen Charakters erbracht. Gerade hier scheine ein Weg zur Kunst offen zu sein, die Unkunst des Kinodramas liege nicht im Wesen des Kinos begründet.

Genau das aber glaubte OCKELMANN nach wie vor. In einer wortreichen Erwiderung bestätigte er seine ursprünglichen Ausführungen: "Aus der Beschränkung des Films auf die sichtbare Welt folgt, daß er nur Erkenntnis der äußeren Welt vermitteln, und soweit sich diese Welt in ästhetischen Formen darbietet, auch ästhetische Gefühle erregen kann."²¹⁰¹ Photographisch sei der Film nichts weiter als die "objektive, seelenlose Kopie eines Geschehens"; schon aus technischen Gründen könne also von einer 'Kinokunst' nicht die Rede sein. Auch zur Wiedergabe von "Kunstschönem" sei der Film nicht fähig, denn es gehe mit der Form auch der seelische Gehalt des Kunstwerks verloren. Der Film könne dem Kunstwerke einzig "mechanische Bewegung" geben, die dramatische Handlung nur äußerlich bereichern. "Der seelische Gehalt kann durch das Kino gar nicht bereichert werden, weil er geistiger Natur und auf- und abgekurbelte mechanische Bewegung das Gegenteil von Geist ist. Also können wir die Filmkunst beim besten Willen nicht als reproduzierende Kunst anerkennen."²¹⁰² Aus demselben Grund sei die Kinokunst auch nicht als selbstschöpferische Kunst denkbar; auch hier entspreche das Kino nicht der Anforderung, seelisch zu erregen. "Vergegenwärtigen wir uns doch einmal die Stoffe und Mittel, die dem Filmdichter zu Gebote stehen. Wie der Dramendichter will er Menschen in dem Auf und Ab ihres Lebens schildern, und wie jener will er, um unsere Teilnahme überhaupt erst zu wecken und dann zu fesseln, Spannung erregen. ... Dafür aber kommt nicht in Frage ein fast ausnahmslos katastrophales Geschehen, wie es heute beinahe ausschließlich zu finden ist, sondern eine auf Erzielung einer Illusion gerichtete natürliche Darstellung, bei der das seelische Moment durch eine gesteigerte Mimik zum Ausdruck kommt."²¹⁰³ OCKELMANN vermochte die Montageformen des frühen Films nicht in ihrer ästhetischen Bedeutung zu erkennen; sie galten ihm allenfalls als "ununterbrochene Häufung aufregender Ereignisse". - ("Ein Auto mit einem entflohenen Liebespaar wird durch ein anderes verfolgt, und beide sausen in rasender Geschwindigkeit dahin. Die Fahrt an sich, d.h. die Bewegung des Wagens, die so gut dargestellt ist, läßt mich vollständig kalt, nur

²⁰⁹⁶ Ebenda, S. 85-86.

²⁰⁹⁷ Ebenda, S. 86.

²⁰⁹⁸ Ebenda.

²⁰⁹⁹ A. WEBER, Kino und Kunst. (Eine Entgegnung). In: Pädagogische Reform, Nr. 9, 4.3.1914, S. 129.

²¹⁰⁰ Ebenda.

²¹⁰¹ W. OCKELMANN, Kinokunst? In: Pädagogische Reform, Nr. 10, 11.3.1914, S. 138.

²¹⁰² Ebenda, S. 139.

²¹⁰³ W. OCKELMANN, Kinokunst. (Schluß). In: Pädagogische Reform, Nr. 11, 18.3.1914, S. 151.

das Schicksal der Menschen interessiert mich eventuell.²¹⁰⁴) - Und die Großaufnahme, die "riesenhafte Vergrößerung" des Gesichtes befand er "dem künstlerischen Genuß auf keinen Fall förderlich"²¹⁰⁵.

Diesmal antworteten auf OCKELMANN gleich zwei Autoren. WEBER faßte OCKELMANNs 'lange Darstellungen' zu zwei Kernargumenten zusammen und widerlegte sie überzeugend. Auf die Behauptung, der Kinematograph sei eine Maschine und könne deshalb keine seelischen Werte und somit keine Kunst schaffen, entgegnete WEBER: "Selbstverständlich kann der tote Apparat keine Gefühle erzeugen; das seelische Leben geht vom Filmautor und vom Schauspieler aus. Aber der Kinematograph reproduziert es. Seelische Werte sind also zwar nicht von seelenlosen Maschinen hervorzubringen, wohl aber wiederzugeben."²¹⁰⁶ Gegen die zweite Behauptung, die Darstellung einer dramatischen Handlung ohne Worte sei keine Kunst, führte WEBER die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit der Mimik und die bereits existierende Kunstform der Pantomime, deren Erwähnung man bei OCKELMANN vergebens sucht, ins Feld. Und ENGELKE unterstützte WEBER in derselben Nummer der "Pädagogischen Reform": "Mimik, Pantomimik und Sprechbewegungen des Mundes - vorsichtig verwendet - sind also die Elemente, aus denen sich der lückenlose Zusammenhang der Handlung eines Kinodramas ergeben muß."²¹⁰⁷

Diskussionen, wie die in der "Neuen Zeit" und in der "Pädagogischen Reform", blieben praktisch folgenlos innerhalb der Sozialdemokratie. War schon die Beschäftigung mit den herkömmlichen Künsten bei den Parteiaktivisten verpönt, weil sie vom politischen Kampf ablenke, um wieviel mehr mußte das für die junge Kunst des Kinos gelten. "Theoretische Erörterungen über Kunst oder Theaterfragen schienen belanglos. Diese Fragen sollten nach erfolgtem Umsturz diskutiert werden."²¹⁰⁸ In zwei 1979 erschienenen Bänden, die die Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung von 1848 bis 1918 dokumentieren, kommt das Wort Kino kein einziges Mal vor.²¹⁰⁹ Ein Hinweis auf parteieigene Kinos vor dem Weltkrieg, der sich bei TOEPLITZ findet²¹¹⁰, kann nur als Überinterpretation einer zweifelhaften Quelle gewertet werden.

Eine niederrheinische Verwaltungszeitschrift hatte 1912 im Zusammenhang mit der Gemeindokino-Debatte die Befürchtung geäußert, sie sehe mit dem ersten städtischen Kinodirektor auch gleich die "fertige Stadt Bebel's" kommen.²¹¹¹ August Bebel indes antwortete im selben Jahr 1912 auf die Umfrage der "Ersten Internationalen Film-Zeitung", ob das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk sei: "Auf Ihre Anfrage vom 18. v. Mts. vermag ich Ihnen kein Urteil abzugeben, ich habe mich bisher mit dieser Angelegenheit zu wenig beschäftigt."²¹¹²

²¹⁰⁴ Ebenda.

²¹⁰⁵ Ebenda.

²¹⁰⁶ A. WEBER, Kino und Kunst. In: Pädagogische Reform, Nr. 12, 25.3.1914, S. 169.

²¹⁰⁷ W. ENGELKE, Kinokunst. In: Pädagogische Reform, Nr. 12, 25.3.1914, S. 169.

²¹⁰⁸ Peter von RÜDEN, Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848-1914). Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Theaters, Frankfurt am Main 1973, S. 215.

²¹⁰⁹ Siehe: Peter von RÜDEN (Hrsg.), Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt am Main / Wien / Zürich 1979; Peter von RÜDEN / Kurt KOSZYK (Hrsg.), Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt am Main / Wien / Zürich 1979.

²¹¹⁰ "Die parteieigenen Kinos, die es in einigen größeren Städten gab, wurden ab April 1914 geschlossen. Hier hatte man Filme wie Die Geheimnisse des Wechselrechtes, Eigentum ist Diebstahl oder die Rote Wochenschau vorgeführt." (Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928, Berlin (DDR) 1972, S. 137). TOEPLITZ gibt als Quelle TRAUBs Buch über die Ufa an, dort steht allerdings ganz etwas anderes: "Im März 1914 findet man einen Artikel in der Fachpresse 'Zur Eröffnung der Roten Partei-Kinos'. Am 1.4.1914 sollten danach in allen Gewerkschaftshäusern der Großstädte parteikinematographische Theater eröffnet werden, und zwar unter Leitung der Revisionisten, während die Radikalen, z.B. der 'Vorwärts', prinzipiell 'den Kintopp' ablehnten. Es standen 100000 RM aus dem Vermögen des verstorbenen sozialdemokratischen Führers August Bebel zur Verfügung. Man zeigte Filme wie Die Geheimnisse des Wechselrechtes, Eigentum ist Diebstahl oder eine weniger aktuelle als revolutionäre Rote Wochenschau." (Hans TRAUB, Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943, S. 129). Die "Lichtbild-Bühne" meldete schon 1911: Die "Errichtung sozialdemokratischer Kinematographentheater wird geplant", vorläufig begnüge man sich noch damit, die Besitzer von Kinematographentheatern zu veranlassen, "Bilder aus dem Arbeiterleben" vorzuführen. (Der Kinematograph als politischer Agitator. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 7.10.1911, S. 16).

²¹¹¹ Zit. nach: Das erste Gemeindokino im Ruhrkohlenbezirk. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 54.

²¹¹² Ist das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk? In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 13.

E. Ästhetik und Soziologie des Kinos: Emilie ALTENLOH

Im September 1913 brachte die "Lichtbild-Bühne" eine kurze Notiz unter der Überschrift "Eine Kino-Dissertation": "Fräulein Emilie Altenloh aus Altenvoerde in Westfalen hat an der Universität Heidelberg zum Dr. phil. promoviert. - Ihre Dissertation behandelte die Kinematographie."²¹¹³ ALTENLOHs²¹¹⁴ Arbeit mit dem Titel "Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher" war die erste sozial- und geisteswissenschaftliche Dissertation zum Thema Film. Publiziert wurde sie 1914 bei Diederichs in Jena als Band III der von Alfred Weber herausgegebenen "Schriften zur Soziologie der Kultur"; ein Raubdruck von 1977 machte sie zur seither meistgenutzten Primärquelle für das deutsche Kino vor 1914. "Bereits im Jahre 1914 war mit diesem Buch klar, daß erstens in den Film nie die Tagträume und unterdrückten Wünsche 'der' Gesellschaft Aufnahme finden, sondern nur die, denen es gelingt, durch die strukturellen Bedingungen der Produktion hindurchzugelangen; und daß zweitens der Film nie anzeigt, 'wie die Gesellschaft sich selber zu sehen wünscht' (Kracauer), weil die Filmbotschaft für verschiedene Gruppen oder Schichten einer Gesellschaft verschiedene Bedeutungen besitzt, weil die Filmbotschaft von verschiedenen Schichten verschieden aufgenommen wird."²¹¹⁵ ALTENLOH beschränkte sich nicht, wie es in der Filmsoziologie später vielfach geschah, auf die Untersuchung des Kinopublikums, sondern sie ließ der Produktionsseite den gleichen Raum zukommen, sprach hier neben den soziologischen und ökonomischen auch ästhetische Fragen an. Der besondere Wert der Arbeit liegt aber, allen vorhandenen methodischen Unzulänglichkeiten zum Trotz, in der stichprobenweisen Befragung der Mannheimer Bevölkerung nach ihren Kinogewohnheiten und -vorlieben und der Auswertung der Ergebnisse nach Altersgruppen und sozialen Schichten. Ohne ALTENLOHs empirische Forschungstätigkeit gäbe es heute noch viel größere Schwierigkeiten, sich ein Bild vom Vorkriegs-Kinopublikum zu machen.

Wie sie auf das Kino als Thema kam, erklärte die fast 90jährige 1977 in einem Interview mit "Frauen und Film": "Ich sah, da war der Film. Ist doch erstaunlich, diese Entwicklung. Plötzlich sehen die Leute so ferne Dinge. Das ist doch ein Umschwung in der Information. Sie können sich gar nicht vorstellen, wie wenig es gab. Ich hatte eine Doktorarbeit über Braumalz, und es ergab sich, daß diese Arbeit grade jemand anders gemacht hatte. Da dachte ich wieder an meinen Film. Ich hatte inzwischen zwei oder drei gesehen; das ist doch ein Umschwung, das ist ganz was Neues. Und ich erzählte Weber davon und der war ganz begeistert."²¹¹⁶ Alfred Weber dürfte die ALTENLOH-Arbeit deshalb sehr willkommen gewesen sein, weil sie die Untersuchungen des Vereins für Socialpolitik über Berufswahl und Berufsschicksal der Arbeiter, die unter seiner und Max Webers Leitung 1908 bis 1910 durchgeführt worden waren - und die als die ersten klassischen empirischen Studien der damals ansonsten überwiegend empiriefindlichen deutschen Soziologie gelten²¹¹⁷ -, nach der Freizeitseite hin glücklich ergänzte. ALTENLOH formulierte einen Fragebogen²¹¹⁸ und verteilte schätzungsweise zwanzigtausend Exemplare an Schüler und Lehrlinge, an Arbeiter und Angestellte, über die Berufsverbände an Handwerker, Kaufleute etc. Sie informierte sich über die Filmproduktion an Ort und Stelle bei einer Pariser Filmfabrik, sehr wahrscheinlich Pathé Frères.²¹¹⁹ Als Feld ihrer empirischen Untersuchung wählte die Heidelberger Doktorandin die nahegelegene Industriestadt Mannheim, die damals 204.000 Einwohner hatte. Den Zeitraum der Feldforschung wird man auf das Jahr 1912, die Phase der Niederschrift auf das erste Halbjahr 1913 eingrenzen dürfen. In der ansonsten umfassenden Übersicht "Empirical Social Research in Germany 1848-1914" von OBER-SCHALL wird die "Soziologie des Kino" in nur 14 Zeilen abgetan - ein Beleg für die Geringschätzung

²¹¹³ Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 27.9.1913, S. 58.

²¹¹⁴ Zur Biographie siehe: Helmut H. DIEDERICHs, Emilie Altenloh - Filmwissenschaftlerin. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 4. Lieferung 1985.

²¹¹⁵ Dieter PROKOP, "... und selbst Kaiser Will'm zeigt der Film". In: Film (Velber), Nr. 5, Mai 1967, S. 31.

²¹¹⁶ Roswitha ZIEGLER, Ein Gespräch mit Frau Dr. Emilie Altenloh-Kiep über ihre Arbeit "Soziologie des Kinos". In: Frauen und Film (Westberlin), Nr. 14, Dezember 1977, S. 49.

²¹¹⁷ Siehe dazu: Hans ZEISEL, Zur Geschichte der Soziographie. In: Marie JAHODA/Paul F. LAZARSFELD/Hans ZEISEL, Die Arbeitslosen von Marienthal, Frankfurt 1975, S. 129-130.

²¹¹⁸ Zusammen mit Else BIRAM, die gleichzeitig eine Erhebung über das Interesse an bildender Kunst durchführte. BIRAM veröffentlichte ihre Ergebnisse erst nach dem Ersten Weltkrieg: Else BODENHEIMER-BIRAM, Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung, Jena 1919, Schriften zur Soziologie der Kultur, Band 4.

²¹¹⁹ Quelle: Telefongespräch mit Emilie Kiep-Altenloh vom 6.4.1982.

Den Ablauf einer solchen Visite schildert: Anna Jules CASE, Ein Besuch in der Filmfabrik von Pathé Frères in Paris. In: Der Roland von Berlin, Nr. 23, 2.6.1910, S. 760-763.

des Films seitens der akademischen Sozialwissenschaften.²¹²⁰ Über Kino hatte ALTENLOH außer ihrer Dissertation, die damals auszugsweise nachgedruckt²¹²¹ und lebhaft besprochen wurde²¹²², einen einzigen weiteren Aufsatz verfaßt; in der Zeitschrift "Bild und Film" hielt sie den Puristen unter den Kinoreformern einige notwendige Wahrheiten entgegen: "Weder Naturaufnahme noch Humoreske haben den Kino groß gemacht, sondern das Drama. Und darin wird deshalb auch seine Zukunft liegen."²¹²³

1. Produktionsstrukturen

Die ALTENLOH-Dissertation steht film- und filmtheoriegeschichtlich²¹²⁴ auf dem Stand vom Jahresbeginn 1913. ALTENLOH hatte das beginnende Schriftstellerinteresse an der Filmarbeit gerade noch wahrgenommen, deren erstes, spektakuläres Resultat, den Film Der Andere, ohne jedoch dafür bereits den Begriff des "Autorenfilms" zu verwenden. Es scheint allerdings, als habe sie die zu diesem Zeitpunkt schon vorhandene Kinoreformer-Literatur - mit Ausnahme von HELLWIG für juristische Fragestellungen - nicht rezipiert, auch da nicht, wo jene bloße Fakten über Verbreitung und Beliebtheit des Kinos ausbreiteten. Andererseits zeigte sie aber die damals auch bei Wohlwollen übliche, bei einer Gebildeten als angemessen erachtete, kinokritische Haltung. Kinopathos, Kinoverliebtheit vom Schlage BLEIBTREUS oder BALÁZS' war von ALTENLOH nicht zu erwarten. "Kinematograph"-Redakteur PERLMANN bezeichnete die "Soziologie des Kino" als in der "Tendenz nicht gerade kinofreundlich"²¹²⁵, fand das Material immerhin ohne Voreingenommenheit bearbeitet.

Die gelernte Nationalökonomin ging ihren Untersuchungsgegenstand von zwei Seiten an, von der Produktion und vom Konsumenten aus. Als Quellen für den Produktionsteil gab sie nur allgemein "Mitteilungen von Fachleuten"²¹²⁶ an, ohne genauer zu spezifizieren, welche Fachzeitschriften sie wo zu Rate gezogen hatte, was sie von wem mündlich (z.B. bei ihrem Pathé-Besuch) erfahren hatte. Zu großes Vertrauen in letzteres könnte einige sachliche Fehler und schiefe Argumentationen erklären. PERLMANN hielt der Verfasserin vor, sie habe "vielerlei als historische Unterlage benutzt, was wohl lediglich aus Reklamegründen durch die Fachpresse veröffentlicht worden ist"²¹²⁷. Es ist ihrem Produktions-Kapitel deutlich anzumerken, daß ALTENLOH sich in Paris und nicht in Berlin informiert hatte: "Frankreich war das geborene Land des Kinematographen."²¹²⁸ Sie beschrieb den Zustand der deutschen Filmlandschaft aus französischem Blickwinkel: Deutschland sei der beste Markt für ausländische Erzeugnisse - weniger wegen hohen Filmverbrauchs als wegen der geringen Eigenproduktion. Naturaufnahmen würden von den darin führenden französischen Firmen ausschließlich für den deutschen Markt angefertigt. Die französische Industrie habe jahrelang sozusagen ein Monopol für die Filmproduktion gehabt: "Sie bringen dabei von Natur unzweifelhaft den meisten Geschmack mit, die vielseitigsten Einfälle."²¹²⁹ Französische Art habe bei allen Filmtypen und Filmländern an der Wiege gestanden, deshalb fehle in fast keinem Kinostück französische Pikanterie und jene aufreizende Sensation, die vom Kinodrama kaum mehr zu trennen sei. ALTENLOH sah hier eine besondere Begabung der französischen Rasse: "Gesten und Bewegungen wie im Filmdrama sind den Franzosen natürlich."²¹³⁰ Der Versuch, die Filmproduktion, besonders die formästhetische Gestaltung, auf die "Rasseneigentümlichkeiten" des jeweiligen Volkes zurückzuführen,

²¹²⁰ Anthony OBERSCHALL, *Empirical Social Research in Germany 1848-1914*, Paris 1965, S. 87.

²¹²¹ Siehe: Emilie ALTENLOH, Die Stellung des jugendlichen Arbeiters zum Kino. In: Die Hochwacht, Nr. 8, 1913/14, S. 198-203.

²¹²² So von PERLMANN im "Kinematograph", HÄFKER in "Film und Lichtbild", SCHELLER in "Bild und Film", MAYRHOFFER in "Volkswohl" (Wien), GOETZE in "Die Hochwacht"; sowie in den "Monatsheften der Comeniusgesellschaft".

²¹²³ Emilie ALTENLOH, Theater und Kino. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 266.

²¹²⁴ Die Fußnoten, in denen ALTENLOH auf BEER, LUKÁCS und auf das "Kinobuch" verweist, sind offenbar erst nach Abschluß des Manuskriptes in die Druckfahnen eingearbeitet worden. Diese Texte waren zum Zeitpunkt der Niederschrift noch nicht erschienen.

²¹²⁵ Emil PERLMANN, Zur Soziologie des Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 378, 25.3.1914.

²¹²⁶ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, S. 2.

²¹²⁷ Emil PERLMANN, Zur Soziologie ..., a.a.O.

²¹²⁸ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 8.

²¹²⁹ Ebenda, S. 10.

²¹³⁰ Ebenda, S. 11.

findet sich in der Vorkriegstheorie häufiger, sowohl bei Kinoreformern als auch in der Fachpresse²¹³¹. Der französische Film, so ALTENLOH, habe schon viel früher ganz bestimmte Darstellertypen herausgebildet, die zwar immer wieder nur sich selber spielten, aber dennoch, gerade weil man sie so gut kenne, stets aufs neue interessierten. Damit hat ALTENLOH ein wesentliches Wirkungselement des Kinostars erfaßt.

Von einem internationalen Kinostück, schrieb sie weiter, könne man noch nicht reden; jedes Stück trage deutlich die Spuren seines Herkunftslandes an sich. Vom französischen Vorbild ganz frei gemacht hätten sich nur die Amerikaner. Sie hätten sich eine Kinodramatik ganz nach ihrem Geschmack geschaffen: "Ihre Produkte tragen stärker als alle das Charakteristikum der Massenproduktion, und das Drama, die Humoreske sind immer wieder nach demselben Rezept angefertigt."²¹³² Dieses Rezept ist die "last minute's rescue", die Rettung in letzter Minute - ALTENLOH nennt es nicht so, schildert aber eine entsprechende Handlung. Diese Stücke hätten vor allen anderen eine glückliche Verbindung von Landschaft und Handlung gezeigt, mit einer stets sehr rasch und spannend abrollenden Handlung vorzügliche Bildwirkungen erzielt. (Der Wesensunterschied zwischen amerikanischer Montage und europäischer Sequenzeinstellung ist auch ALTENLOH nicht aufgefallen.)

Die Italiener suchten in der Szenerie Theatereffekte nachzuahmen. "Die handelnden Personen stecken in phantastischen Kostümen und die Gesten sind pathetisch. Der Effekt besteht meist in einem prunkvollen Zusammenwirken von großen Menschenmassen"²¹³³.

Die dänischen Filme hätten der Kinodramatik mit dem Stoffgebiet des "sozialen Dramas" eine wesentliche neue Note beigefügt. Das Erscheinen des ersten solchen Sensationsdramas, Die weiße Sklavin (1910), habe einen Umschwung für die Kinoprogramme, einen Aufschwung für die gesamte Industrie bedeutet: "Charakteristisch für diese neue Gattung ist das soziale Moment. Ja, die Vorliebe dafür ist so stark, daß das Wort 'sozial' zum gebräuchlichsten Beiwort in der Kinoreklame geworden ist."²¹³⁴

Der deutsche Stil sei noch dabei, sich zu entwickeln, doch mache sich als Merkmal eine stark sentimentale und rührselige Tendenz bemerkbar. Man versuche, historische und patriotische Stoffe zu verfilmen, so Theodor Körner, Von der Königin Luise und Richard Wagner. Ganz offensichtlich zählte ALTENLOH die Erfolgsproduktionen der deutschen "Projektions-AG-Union" (PAGU) nicht zum deutschen Stil, die Filme von Asta Nielsen und Urban Gad. Sie müssen ihr als dänisch gegolten haben. In Deutschland sei die Humoreske kaum gepflegt, so daß man von einem besonderen Stil nicht reden könne. "... noch geringer ist merkwürdigerweise die Eigenproduktion von Naturaufnahmen, obwohl nirgendwo in der Welt ein so starkes Verständnis dafür herrscht."²¹³⁵ Den Grund hatte sie selbst einige Seiten zuvor genannt: Die Naturaufnahme werde von den Unternehmern allgemein als Geschäftsluxus bezeichnet. Deutsches Filmprodukt werde wenig exportiert, nur deutsche Projektionsapparate träten auf dem Weltmarkt an.

Zur Ermittlung der Anteile der einzelnen Länder am deutschen Filmmarkt stellte ALTENLOH eine Tabelle zusammen, in der sie die Neuerscheinungen zweier Monate (15.8. bis 15.10. 1912) nach Titel- und Meterzahl addierte, getrennt nach der damals üblichen Genreunterteilung in Dramen, Humoresken und Naturaufnahmen. (Siehe Tabelle 1, Spalte "Gesamt" vom Verfasser).²¹³⁶

²¹³¹ Siehe bsp.: Gustav MELCHER, Zwischen den Bildern. In: Der Kinematograph, Nr. 238, 19.7.1911; Georg FUHRMANN, Filmzauber. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 13.9.1913, S. 15-16.

²¹³² Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 11.

²¹³³ Ebenda, S. 12.

²¹³⁴ Ebenda, S. 9.

²¹³⁵ Ebenda, S. 12-13.

²¹³⁶ Ebenda, S. 10. Anmerkung: "Die Tabelle ist nach der Beilage, die zu der Fachzeitschrift 'Das Lichtbildtheater' erscheint, zusammengestellt und bringt ziemlich vollständig die Neuerscheinungen der beiden Monate."

Der Verfasser hat, ohne es zu wissen, in seinem Buch von 1973, "Konzentration in den Massenmedien", aus der ALTENLOH-Statistik falsch zitiert. Und das kam so: Auf der Suche nach Zahlenmaterial für historische Konzentrationserscheinungen in der Filmbranche bei HÜRFELD fündig geworden, zitierte der Verfasser diesen in einer Fußnote (S. 131) wie folgt: "1912 stellten 11 deutsche Filmproduzenten 29924 m Filme her; die Einfuhr betrug im gleichen Jahr 203217 m Film. Wenn man die Filmlänge für damalige Zeiten mit etwa 1000 m annimmt, so hat jeder deutsche Produzent im Jahre 1912 nur 3 Filme hergestellt." (Werner HÜRFELD, Die optimale Unternehmensgröße in der Filmproduktion, Berlin 1958, S. 33). Die beiden Meterangaben stimmen genau mit der ALTENLOH-Statistik überein, doch beziehen sie sich bekanntlich nicht auf das ganze Jahr 1912, sondern nur auf zwei Monate. HÜRFELDS Filmlängen-Schätzung ist sachlich nicht begründet. Als Quelle für seine Zahlen nennt HÜRFELD die

Tabelle 1: ALTENLOH-Tabelle

	Dramen	Humoresken	Naturaufnahmen	Gesamt
Amerika	137 zu 43 603 m	79 zu 16 929 m	26 zu 4 654 m	242 zu 65 186 m
Italien	73 zu 31 027 m	79 zu 15 081 m	34 zu 3 407 m	186 zu 49 515 m
Frankreich	71 zu 31 683 m	136 zu 27 068 m	78 zu 10 314 m	285 zu 69 065 m
Deutschland	41 zu 24 984 m	11 zu 4 066 m	4 zu 874 m	56 zu 29 924 m
England	16 zu 4 755 m	12 zu 2 374 m		28 zu 7 129 m
Dänemark	11 zu 9 714 m	8 zu 1 868 m	6 zu 740 m	25 zu 12 322 m
	349 zu 145 766 m	325 zu 67 386 m	148 zu 19 989 m	822 zu 233 141 m

Tabelle 2: Prozentuierte ALTENLOH-Tabelle

	Dramen		Humoresken		Naturaufnahmen		Gesamt	
	Titel	Meter	Titel	Meter	Titel	Meter	Titel	Meter
Amerika	39 %	30 %	24 %	25 %	18 %	23 %	29 %	28 %
Italien	21 %	21 %	24 %	22 %	23 %	17 %	23 %	21 %
Frankreich	20 %	22 %	42 %	40 %	53 %	52 %	35 %	30 %
Deutschland	12 %	17 %	3 %	6 %	3 %	4 %	7 %	13 %
England	5 %	3 %	4 %	4 %	-	-	3 %	3 %
Dänemark	3 %	7 %	2 %	3 %	4 %	4 %	3 %	5 %
Summen	42 %	63 %	40 %	29 %	18 %	9 %	100 %	100 %

In Tabelle 2 wurde die ALTENLOH-Stichprobe in Prozentanteile nach Ländern umgerechnet. Es zeigt sich beispielsweise, daß Amerika das führende Herkunftsland bei den Dramen war und zwar sowohl nach Filmtiteln (39 Prozent) als auch nach Metern (30 Prozent). Dagegen war Frankreich wichtigster Produzent von Humoresken und Naturaufnahmen auf dem deutschen Markt. Die Spalten der Tabelle 2 gibt Auskunft über die Gesamtverteilung der Titel und Meter auf die drei unterschiedlichen Genres.

Zum Vergleich sei hier eine Tabelle angeführt, die BRUNNER, der Berliner Filmzensor und Kino-'reformer', für seine 1913 erschienene Broschüre "Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr" zusammenstellte. BRUNNERs Zahlen fassen die der Berliner Zensurbehörde vorgeführten Filme vom Juni und vom September 1912 nach Ursprungsländern und Metern (auf volle 500 Meter gerundet) zusammen. Sie entsprechen also fast genau dem Zeitraum der ALTENLOH-Statistik. (Summierungen und Prozentuierungen in Tabelle 3 durch den Verfasser.)

Berliner staatswissenschaftliche Dissertation von Johann-Friedrich RAUTHE (Der Aufbau der deutschen Film-Industrie unter besonderer Berücksichtigung der Konzentrationsbewegung der neuesten Zeit, 1922). Und RAUTHE machte den entscheidenden Fehler: Ohne seine Quelle ALTENLOH zu nennen, belegte er mit deren Meterangaben einen (nun nicht mehr) erstaunlichen deutschen Produktionszuwachs von 1912 bis 1913. Auch für die Zahl von 11 deutschen Produzenten für 1912, sowie für seine Jahresproduktionsziffer für 1913 gab RAUTHE keinen Beleg. RAUTHEs Arbeit ist auch in anderen Teilen sehr fehlerhaft. Die RAUTHE-Angaben übernahm beispielsweise Gertraude BUB in ihre Dissertation (Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz, Berlin 1938, S. 9) - ohne daß ihr etwas auffiel. BUB zitierte weitere Zahlen aus der ALTENLOH-Tabelle, die nach Ländern und Genres aufgeteilten Filmtitelzahlen, jedoch wiederum nicht nach dem Original, sondern aus der Dissertation von Rahel LIPSCHÜTZ: "Der Ufa-Konzern" (Berlin 1932, S. 27). Dabei hatte LIPSCHÜTZ die ALTENLOH als Quelle angegeben. Zu allem Überdruß schrieb BUB auch noch falsch ab.

Tabelle 3: BRUNNER-Zahlen²¹³⁷

	Juni 1912		September 1912		Gesamt	
	Meter	%	Meter	%	Meter	%
Amerika	48 000	34	50 000	31	98 000	32
Frankreich	44 000	31	45 000	28	89 000	29
Italien	21 500	15	20 000	12	41 500	14
Deutschland	11 500	8	27 000	17	38 500	13
Nordische Länder (vorwiegend Dänemark)	13 000	9	7 500	5	20 500	7
England	2 500	2	10 000	6	12 500	4
Österreich	2 000	1	1 000	1	3 000	1
Rußland	500	0			500	0
	143 000	100	160 500	100	303 500	100

Die Unterschiede zwischen den beiden Tabellen von ALTENLOH bzw. von BRUNNER sind zum Teil erheblich: Für Italien errechnet sich nach ALTENLOH ein Anteil an der Gesamtmetierzahl von 21 Prozent, nach BRUNNER betrug der italienische Anteil an den zensierten Filmen im Juni nur 15 Prozent, im September sogar nur 12 Prozent. Der wesentliche Grund für diese Differenzen kann nur die unterschiedliche Herkunft des Zahlenmaterials sein. Andererseits stimmen die Anteile für die anderen Länder meist recht gut überein; für Deutschland errechnet sich aus beiden Tabellen gar derselbe Anteil von 13 Prozent.

ALTENLOH wollte mit ihrer Tabelle die "starke Internationalisierung des Filmsverkaufs", die schwache deutsche Produktivität zeigen: "Deutschland deckte durch Eigenproduktion seinen Bedarf in diesen zwei Monaten an Dramen 12 %, an Humoresken 3 %, an Naturaufnahmen 3 %."²¹³⁸ Sie bezog sich dabei also auf die Titelfzahl, die jedoch wegen der mangelnden Standardisierung der Filmlänge (bzw. Vorführzeit) als weniger aussagekräftig eingeschätzt werden muß als die Meterzahl. Man kann aber noch einiges mehr aus der ALTENLOH-Tabelle herauslesen; sie läßt sich beispielsweise umformen zu einer Statistik der Durchschnitts-Filmlängen nach Genres und Ländern, aus der wiederum aufschlußreiche Folgerungen gezogen werden können:

Tabelle 4: Durchschnitts-Filmlängen (in Metern)

	Dramen	Humoresken	Naturaufnahmen	Gesamt
Amerika	318,3	214,3	179,0	269,4
Italien	425,0	190,9	100,2	266,2
Frankreich	446,2	199,0	132,2	242,3
Deutschland	609,4	369,6	218,5	534,4
England	297,2	197,8	-	254,6
Dänemark	883,1	233,5	123,3	492,9
Gesamt	417,7	207,3	135,1	283,6

Schon die prozentuierte ALTENLOH-Tabelle (siehe Tabelle 2) enthält in der Differenz zwischen dem Prozentanteil der Titel und dem der Meterzahl für das einzelne Land und Genre den Hinweis auf über- bzw. unterdurchschnittliche Filmlängen. So besagt bei den amerikanischen Dramen ein Titelanteil von 39 Prozent bei einem Meteranteil von nur 30 Prozent, daß jene also unterdurchschnittlich lang gewesen sein müssen. Bei den italienischen Dramen sind die beiden Prozentanteile gleich, diese entsprechen mithin der

²¹³⁷ Karl BRUNNER, *Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr*, Berlin 1913, S. 7.

²¹³⁸ Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie ...*, a.a.O., S. 10.

Durchschnittslänge aller Dramen. Dagegen sind die französischen, deutschen und besonders die dänischen Dramen überdurchschnittlich lang. Genauer zeigt nun die Tabelle 4: Der Gesamtdurchschnitt aller Dramen von 417,7 Metern bestätigt, daß die Stummfilme der Vorkriegszeit doch sehr viel kürzer waren, als die Stummfilme der zwanziger Jahre oder die auf 24 Bilder pro Sekunde (bei 90 Minuten Laufzeit sind das rund 2500 Meter)²¹³⁹ standardisierten Tonfilme. Filmlänge ist gleich Laufzeit des Films, doch nur, wenn die vorgegebene Vorführfrequenz (Bilder pro Sekunde) eingehalten wird. Für die Vorkriegszeit gab es zwar eine Richtgeschwindigkeit von 16 Bildern in der Sekunde, doch hielten sich häufig weder Produzent (nach unten) noch Vorführer (nach oben) daran. Geht man trotzdem von einer Vorführfrequenz von 16 B/sec. aus, so errechnet sich aus 417,7 Metern Dramen-Durchschnittslänge eine Laufzeit von knapp 23 Minuten.²¹⁴⁰ Die Spannweite der Dramen-Durchschnittslänge reicht allerdings von den amerikanischen mit 318,3 Metern bis zu den dänischen, die mit 883,1 Metern fast dreimal so lang sind. Das ist kein Zufall, sondern hat ganz bestimmte Gründe: In den USA (und wohl auch in ihrem Einflußbereich England) waren die Dramen zu dieser Zeit üblicherweise auf eine Filmrolle von etwa 300 Metern (Laufzeit 16 ½ Minuten), die sogenannten "one-reeler", begrenzt. Erst vereinzelt gab es "two-reeler". (In Deutschland nannte man die Rollen "Akte" - einem Kino-"Drama" angemessen.) Auf dem Kontinent hatte 1910 mit Die Weiße Sklavin²¹⁴¹ der Kampf zwischen den "Einaktern" und den "Kilometerfilmen" begonnen.²¹⁴² Die unterschiedlichen Durchschnittslängen der italienischen, französischen, deutschen und dänischen Dramen zeigen, wie weit jeweils die Tendenz zum Langfilm bereits fortgeschritten war. Tausend Meter Film laufen immerhin fast eine Stunde, und das hat nicht zuletzt ästhetische Konsequenzen, denn es erlaubt einen völlig anderen, anspruchsvolleren Handlungsablauf als bei Filmen von nur 15 bis 20 Minuten Länge.

Bei den Humoresken kannten die Amerikaner ebenfalls eine standardisierte Länge: Sie sprachen von "split-reel-comedy", die mitunter jedoch erheblich länger als eine halbe Rolle sein konnte. Daß die Durchschnittslängen bei den drei führenden Humoresken-Ländern - neben den Amerikanern die Italiener ("Tontolini" etc.) und besonders die Franzosen (Max Linder, "Moritz" Prince etc.) - etwa gleich sind, läßt auf die besondere Beliebtheit der 8-bis-12-Minuten-Komödie beim Publikum schließen. Dagegen scheint die Durchschnittslänge der deutschen Humoresken, die schon Dramenlänge erreicht, ein Indiz für deren (mit einem Marktanteil von 4 Prozent) erwiesene Erfolglosigkeit zu sein. Über die Naturaufnahmen schließlich läßt sich allenfalls eines sagen: Ihre Kürze von durchschnittlich 135,1 Metern, die in knapp siebeneinhalb Minuten abgelaufen waren, entspricht ihrem umstrittenen Status im damaligen Kinoprogramm, einerseits Alibi gegenüber der kinofeindlichen öffentlichen Meinung zu sein, andererseits aber vom Normalpublikum wenig geliebt zu werden.²¹⁴³

Die wirtschaftliche Organisation der Kinematographie, so ALTENLOH, zeige alle Phasen, die andere Industrien viel langsamer durchlaufen hätten: "Auf weniger als 20 Jahre drängt sich hier die Entwicklung von der kleinen Privatgründung bis zur Aktiengesellschaft und zur Trustbildung zusammen"²¹⁴⁴. Dabei schien ihr die horizontale Konzentration mehr der Eigenart des Produktes zu entsprechen als die vertikale, die Zusammenfassung der verschiedenen Produktionsstufen: Filmfabrik, Verleihgeschäft und Kinotheater. Als Beispiele nannte sie Pathé Frères und die Trustbildung in Amerika, die sie als Zusammenschluß zwecks günstigerer Absatzbedingungen mißverstand; die zentrale Rolle Edisons und seiner Patentansprüche, denen sich die meisten Firmen unterwarfen (der eine Trust, die "Motion Picture Patents Company") bzw. gegen die sich die verbleibenden Firmen zusammenschlossen (der andere Trust, die "Indepen-

²¹³⁹ Genau 2462,4 m. Berechnung nach: Walter MEINEL, Hilfsbuch für den Filmvorführer, Düsseldorf 1958, S. 94.

²¹⁴⁰ Bei einer normierten Bildhöhe für den Stummfilm von 19 Millimetern (nach: Heinrich FUCHSIG, Rund um den Film, Wien Leipzig 1929, S. 30) kommen 52,63 Bilder auf den Meter Film. Bei 16 B/sec. läuft der Meter also in 3,29 Sekunden durch den Projektor. Daraus folgt, daß 417,7 Meter Film eine Laufzeit von genau 22:54 Minuten haben. Dieser Berechnungsmodus wird durch eine Laufzeiten-Tabelle in der "Lichtbild-Bühne"-Beilage "Kino-Variete" (Nr. 47, 22.11.1913) bestätigt.

²¹⁴¹ Nach TOEPLITZ hatte der Film - er nennt ihn Weißer Sklavinnen - "eine Länge von ungefähr 600 Metern". Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928, a.a.O., S. 70. Abgründe, der erste Film mit Asta Nielsen, wurde am 12.9.1910 in Kopenhagen uraufgeführt und hatte eine Länge von 772 Metern. Ihr vierter Film, Der schwarze Traum vom Sommer 1911 hatte bereits 1381 Meter. Renate SEYDEL/Allan HAGEDORFF (Hrsg.), Asta Nielsen, Berlin (DDR) 1981, S. 39 und 46.

²¹⁴² Siehe beispielsweise: Arthur MELLINI, Lange oder kurze Filme? In: Lichtbild-Bühne, Nr. 16, 22.4.1911, S. 2-3; derselbe, Die kommende Saison mit ihren großen Filmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 34, 26.8.1911, S. 4, 6.

²¹⁴³ Siehe auch: Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 34-37.

²¹⁴⁴ Ebenda, S. 13.

dents"), kommt bei ALTENLOH mit keinem Wort vor.²¹⁴⁵ Die Filialgründungen von Pathé und anderen Firmen in Deutschland und im Ausland begründete sie, man gehe über zu "systematischer geographischer Verteilung der Produktion bei organisatorischer und finanzieller Konzentration derselben".²¹⁴⁶ Der Film sei ein zu differenziertes Produkt, um sich zur reinen Massenfabrication zu eignen; vielmehr bestehe die Notwendigkeit, ihn zu individualisieren, die Schematisierung des Inhalts, die Folge einer örtlichen Produktionskonzentration der Herstellung wäre, aufzuhalten. Bei Pathé habe dieses Prinzip auf der distributiven Ebene schon zur Herausdrängung der Verleiher geführt. Deshalb sei eine Reihe von Verleihern dazu übergegangen, selbst eigene Theatertruppen zu unterhalten und Dramen zu inszenieren. Andere Händler seien dazu übergegangen, "einzelne Negative anzukaufen, um so ein Monopol für diese Stücke zu bekommen".²¹⁴⁷ In Deutschland seien zwei Versuche zur Monopolisierung des Handels gescheitert: Im Frühjahr 1911 die "Fiag" des nationalliberalen Reichstagsabgeordneten Paasche am mangelnden Interesse der aufstrebenden deutschen Filmfabriken und im Sommer 1912 die 'freie Vereinigung der Kinofilmfabrikanten' an der gegnerischen Stellung von Pathé. Die dritte Produktionsstufe, die der Theater, sei gegenwärtig in einer inneren Umwälzung begriffen: "Während sich bei den ersten Gruppen (den Fabrikanten und Verleihern) der Übergang zur großkapitalistischen Unternehmung in der Hauptsache innerhalb der einzelnen Firmen vollzog, muß hier der kleine Einzelunternehmer immer mehr der eindringenden Konkurrenz der Großen weichen."²¹⁴⁸ Durch die Tendenz zur luxuriösen Ausgestaltung der Räume und zur Anstellung mehrerer Musiker, sowie - das hatte auch HÄFKER beklagt - durch die hohen Steuersätze (25 Prozent) in vielen Städten werde zudem der kleine Kapitalist mehr und mehr von der Gründung ausgeschlossen. Die großen Theater-Gesellschaften besäßen als Großabnehmer nicht nur großen Einfluß auf die Produktion, sie träten auch selbst als Produzenten auf. "Auch innerhalb dieser Unternehmerschicht macht sich also eine Tendenz zur Aufsaugung anderer Produktionsstufen geltend, und dem reinen Filmverleihgeschäft drohen also auch von dieser Seite Gefahren."²¹⁴⁹ Daß die Preise der eleganten Kinematographen fast so hoch seien wie Theaterplätze, war für ALTENLOH der Beweis, "daß der Kino längst aufgehört hat, ausschließlich das Theater des kleinen Mannes zu sein".²¹⁵⁰ Das Publikum habe seine Ansprüche nicht für die Qualität der Darbietungen, wohl aber hinsichtlich des Komforts sehr gesteigert; mit der Umwandlung und Verfeinerung der Ausstattung habe sich das Kino die 'Gesellschaft' erobert. "Selbst die Bilder wirken in dieser Umgebung nicht mehr als dieselben wie im unwirtlichen und ungemütlichen Vorstadtkino. Die Mehrzahl der Gäste sieht anders, empfindet anders, legt andere Ideen den Handlungen zugrunde."²¹⁵¹

In bezug auf das Produkt der Kinematographie müsse man zwei Arten von Darbietungen trennen - übernahm ALTENLOH im Grunde die herkömmliche Unterteilung in gestellte und nicht gestellte Filme - weil sie auf ganz verschiedene Weise entstünden: Da seien einmal "die Stücke, die Handlungen enthalten und zum Zweck kinematographischer Aufnahme gestellt werden, als Dramen, Humoresken, Tonbilder usw.", und zum anderen "die Naturaufnahmen von Landschaften, von Tagesereignissen und aus der Industrie, sowie die wissenschaftlichen Aufnahmen, die Experimente zeigen".²¹⁵² ALTENLOH zählte also die Tagesaktualitäten-Filme, die bald schon zur Wochenschau werden sollten, zu den Naturaufnahmen. Die erste Gruppe stehe im Vordergrund: "Der Kino ist also in erster Linie ein Gebiet der 'Dramen' und der 'Possen'".²¹⁵³ Für das Verhältnis von Dramen und Possen zu Naturaufnahmen gab sie Varianten an: Das Normalprogramm eines Lichtspieltheaters biete durchschnittlich drei Dramen, drei Possen und eine Naturaufnahme; dazu kämen noch sogenannte Einlagen, meist in Form von Dramen, seltener von Humoresken. Als "das Verhältnis der tatsächlichen Quantitäten der drei Arten"²¹⁵⁴ auf dem deutschen Markt, festgestellt in den Monaten März bis Mai und Oktober bis Dezember des Jahres 1912, errechnete sie 12 : 11 : 5, und nach der Meterzahl, also dem zeitlichen Anteil 7 : 3 : 1. Diese Verhältniszahlen entsprechen im wesentlichen den Prozentanteilen aus der ALTENLOH-Tabelle (siehe hier, Tabelle 1).

²¹⁴⁵ Siehe dazu: Lewis JACOBS, *The Rise of the American Film*, New York 1975 (1939), S. 81-84.

²¹⁴⁶ Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie ...*, a.a.O., S. 15.

²¹⁴⁷ Ebenda, S. 18.

²¹⁴⁸ Ebenda.

²¹⁴⁹ Ebenda, S. 21.

²¹⁵⁰ Ebenda, S. 19.

²¹⁵¹ Ebenda.

²¹⁵² Ebenda, S. 23.

²¹⁵³ Ebenda, S. 24.

²¹⁵⁴ Ebenda.

Diese Relationen bestätigen auch die Angaben, die der Chefredakteur der "Lichtbild-Bühne", MELLINI, im Oktober 1912 in einem Vortrag vor der "Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung" machte: "Interessant wird es sein, aus welchen Sujets sich die allwöchentlich erscheinenden ca. 150 Film-Novitäten zusammensetzen. Das Jahr 1912 brachte bis jetzt folgende prozentuale Zusammenstellung:

Aktualitäten	5	Prozent	
Naturaufnahmen	4	"	
Historische Films	2	"	
Märchen	1	"	
Wissenschaftliche Films	2	"	
Humoresken (Komödien, Lustspiele usw.)	20	"	
Trickfilms	2	"	
Industrie-Aufnahmen	3	"	
Sport	2	"	
Dramen (Schauspiele, Tragödien usw.)	58	"	
Diverse	1	"	. ²¹⁵⁵

Zu Vergleichszwecken wird man Aktualitäten, Naturaufnahmen, Wissenschaftliche Filme, Industrie-Aufnahmen, Sport und Diverse zu den Naturaufnahmen im erweiterten Sinne ALTENLOHs zusammenzählen dürfen. Die Märchen und Historischen Filme sind wohl den Dramen und die Trickfilme den Humoresken zuzuschlagen. Somit ergibt sich ein Verhältnis nach MELLINI von Dramen 61 Prozent zu Humoresken 22 Prozent und zu Naturaufnahmen 17 Prozent. "Ein durchschnittliches Kinoprogramm im Theater ist 1800 m lang und dauert zwei Stunden. Es enthält sechs bis zehn Sujets."²¹⁵⁶

Um den Werdegang eines Kinostückes zu verstehen, so ALTENLOH zu Beginn ihres Abschnittes über die sozioästhetischen Probleme des Spielfilms, müsse man alle Begriffe über dichterisches und schriftstellerisches Schaffen beiseite legen und neu lernen: "Der Schriftsteller ist nicht mehr Künstler, der frei schaffend produziert, wenn die Ideen reif sind und zur Form drängen; sondern der Schriftsteller - der Filmschriftsteller nämlich - ist zunächst einmal ein Teilchen eines großen industriellen Apparats, dem er mit seinen Leistungen eingegliedert ist."²¹⁵⁷ Wie in einem großen mechanischen Betriebe habe er deshalb die Anforderungen zu erfüllen, die nötig seien, damit der Betrieb nicht ins Stocken gerate, erforderten die aufgewendeten Kapitalien eine intensive Ausnutzung der Arbeitskräfte, so daß häufig in einem Monat mehrere Dramen erschienen, die derselbe Schriftsteller verfaßt habe. Auch die Arbeitsteilung sei verschoben, denn der Schriftsteller liefere nur die Idee: "Den Hauptanteil an der Produktion haben der Regisseur und zum großen Teil auch die Schauspieler."²¹⁵⁸ Nicht selten übernehme der Regisseur die Tätigkeit des Schriftstellers, spiele gar noch die Hauptrolle und vereinige so, wie z.B. Max Linder (Pathé), alle drei Tätigkeiten.²¹⁵⁹ Die Mehrzahl aller Dramen und Humoresken entstehe durch die bei den großen Firmen fest engagierten Regisseure und Schauspieler. Derartigen Produktionen hafte trotz abwechslungsreicher Landschaften leicht etwas Schematisches an: "Die Ideen, die Gesichter und die Szenerien wiederholen sich und finden schließlich kein Publikum mehr, wenn nicht an Stelle des stofflichen Interesses ein besonders lebhaftes für einzelne populäre Schauspieler tritt."²¹⁶⁰ Der serielle Charakter des frühen Films, so kann man aus ALTENLOHs Aussage schließen, wird durch den Filmstar in einen Publikumsreiz verwandelt.

Das beginnende Dichterinteresse am Kino - den Begriff "Autorenfilm" kannte sie offenbar nicht - klopfte ALTENLOH auf die Motive der Autoren, deren "Psychologie" ab: Sie erwog zunächst ein Verantwortungsgefühl für die Kost der breiten Schichten, man glaube wohl zu erkennen, "daß der Kino der Weg zu

²¹⁵⁵ Arthur MELLINI, Allerlei Interessantes vom Kinematographen. In: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (Hrsg.), Volksbildungsfragen der Gegenwart, Berlin 1913, S. 281. Siehe auch die Unterteilung in: H. PRASSE, Betrachtungen über Kinobilder. In: Der Kinematograph, Nr. 299, 18.9.1912.

²¹⁵⁶ Arthur MELLINI, Allerlei Interessantes ..., a.a.O., S. 280.

²¹⁵⁷ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 24-25.

²¹⁵⁸ Ebenda, S. 25.

²¹⁵⁹ ALTENLOH nannte als Beispiel außer Linder noch Urban Gad (Union Frankfurt), doch jener hat in seinen Filmen nie selbst mitgespielt.

²¹⁶⁰ Ebenda, S. 26.

einer für Kunst noch vollständig unerschlossenen Masse sei"²¹⁶¹, gestand aber auch 'rein opportunistische Motive' zu. Die 'erste Frucht dieser neuen Verbindung von Kunst und Industrie', Der Andere, galt ihr jedoch nur als Durchschnittsleistung, das Bessere bleibe noch abzuwarten. ALTENLOH erkannte die prinzipielle ästhetische Bedeutung in dieser Sache und formulierte als aktuelle 'Tagesfrage' nicht weniger als die Kernfragen der deutschen Vorkriegstheorie: "Ist es möglich, die künstlerischen Qualitäten eines Dramas durch den Film auszudrücken? Kann ohne das Mittel der Sprache, die alle Affekte und Gefühle über die groben Umrisse hinaus differenziert, ein literarisches Kunstwerk vermittelt werden? Ist das Ausdrucksmittel des Kinos, die Gebärde, nuanciert genug, um des Wortes zu entbehren?"²¹⁶² Für Zustände des Affekts sei die Gebärde ein vollkommeneres Ausdrucksmittel als die Sprache, doch müßten diese Bewegungen im Vergleich zur Wirklichkeit stark übertrieben werden, um im Kino verstanden zu werden. Dieses dauernde Unterstreichen vergrößere notwendigerweise die Psychologie der handelnden Personen, noch weniger könnten alle Geschehnisse vor und nach dem Effekt, die sonst in Monologen und Zwiegesprächen mitgeteilt würden, durch bloße Mimik zum Ausdruck kommen: "Dieses Vor- und Nachher, dies Helldunkel von Gefühls- und Willensarbeit in einem Menschen ist auf diese Weise nicht darstellbar. Es fehlt der Kitt, der die einzelnen Stücke zusammenbindet, da es doch keine einheitliche und festgelegte Gebärdensprache gibt, die bis in die feinsten Nuancen entwickelt wäre."²¹⁶³ Worte müßten diese weniger betonten Vorgänge verständlich machen, sprach sich ALTENLOH offenbar für die Verwendung von Zwischentiteln aus.

Den Schriftstellern, die im Filmdrama eine neue Kunstgattung entstehen sähen - sie nannte Ewers, Hermann Bahr, Johannes Schlaf und Stephan Zweig -, hielt sie entgegen, daß ein Drama nicht ohne die innere Umarbeitung der äußeren Handlung möglich sei, weil aller Fortschritt der Handlung in der modernen Dramatik, beispielsweise bei Hofmannsthal und Maeterlinck, nur psychologische Entwicklung sei. Doch auch bei den sogenannten Schicksalstragödien, bei denen der Fortschritt der Handlung durch äußere Ursachen herbeigeführt werde, müßten diese, damit es zur Lösung und Schürzung des Konfliktes komme, erst durch einen Menschen hindurchgegangen sein, was sich nur durch Vermittlung der Sprache miterleben lasse. "Der Film kann davon höchstens die groben Umrisse geben, er kann blitzartig für den Gang der Handlung typische Szenen aufdecken. ... Gerade in der primitiven Form der Handlung liegt zum Teil schon rein äußerlich die Existenzmöglichkeit des Films begründet, muß er doch von Menschen aller Kulturstufen und Rassen verstanden werden."²¹⁶⁴ Die Kinoreformer, die den Film, der eine Handlung enthalte, aus dem Kino zu verbannen wünschten, wollten aus ihm etwas anderes machen als es 'heute' sei. Das Wesentliche an der Kinokunst sei überhaupt noch nicht erkannt. Im Grunde sei jedes sogenannte Kinodrama nichts anderes als ein epischer Film, der ohne Anspruch auf dramatische Entwicklung in Bildern erzähle und lediglich unterhalten wolle. Jenen Zerrbildern, die man häufig sehe, lägen Stoffe zugrunde, die nicht den rein erzählenden Charakter trügen, den das Kino darstellen könne. "Gerade dadurch, daß es dem Lichtbild möglich ist, alle begleitenden Nebenumstände bis ins einzelne wiederzugeben, den Rahmen der Handlung, die Bewegung naturgetreu zu schildern, übertrifft die Darstellung an Lebendigkeit jede gesprochene oder gelesene Erzählung. Innerhalb dieses Rahmens liegen unendlich viele Möglichkeiten künstlerischer Entfaltung, etwas ganz Neues, das zwischen Bühnendrama und Roman liegt."²¹⁶⁵ ALTENLOH propagierte also den epischen Film als den dem Kino künstlerisch einzig möglichen. Bei der Posse, der Humoreske habe man schon lange begriffen, daß das Wesen der Kinoerzählung im Geschehen, in einer Anhäufung von Ereignissen liege. Weil die Posse sich von vornherein in Bahnen entwickelte, in denen sie Unnachahmliches leisten könne, habe sie trotz vieler Geschmacklosigkeiten weniger Widerspruch bei den Kritikern erregt als das Drama.

Im Vergleich mit den inhaltlichen, dramaturgischen Aspekten, über die sie sich kenntnisreich ausließ, behandelte ALTENLOH die Formmittel des Kinostücks, Szenerie und Schauspieler, recht kurz. Zur Ausarbeitung des stofflichen Inhaltes müsse die bildmäßige Wirkung, die Raum- und Linienwirkung treten. Mit dem Zusammenwirken von malerischen Landschaften und Bewegung hätten zuerst amerikanische Firmen eine ganz neue Ära in die Filmkunst gebracht: "Rein bildmäßig betrachtet, sind so auch die bekannten Trapper- und Indianergeschichten mit ihren sich immer wiederholenden Inhalten häufig von direkt

²¹⁶¹ Ebenda.

²¹⁶² Ebenda, S. 26-27.

²¹⁶³ Ebenda, S. 27. (Hervorhebung durch den Verfasser).

²¹⁶⁴ Ebenda, S. 28.

²¹⁶⁵ Ebenda, S. 29.

künstlerischer Wirkung.²¹⁶⁶ Die Schauspieler hätten zuerst im Filmdrama ein Feld für ihre künstlerische Betätigung gesehen; dem individuellen Können des Schauspielers sei ja auch gerade hier unendlich viel mehr Spielraum gelassen, er werde in größtem Maße Mitformer des Werkes. Bühne und Kino stellten an die Fähigkeiten des Schauspielers ganz verschiedene Anforderungen, zitierte ALTENLOH TANNENBAUM, nur wenige vereinigten beide Qualitäten. Die bekanntesten Kinostars seien keine früheren Bühnengrößen, sondern erst durch den Kinematographen bekannt geworden. Von improvisierten Worten, um die Gesten möglichst natürlich zu machen, hielt ALTENLOH wenig, solche Theatertechnik beeinträchtige die Wirkung der Aufnahme sehr: "Man hat dann das unangenehme Gefühl, einem Taubstummen gegenüberzusitzen, der krampfhaft Anstrengungen macht, sich mitzuteilen."²¹⁶⁷ Dem stellte ALTENLOH eine besondere kinematographische Ausdrucksmöglichkeit entgegen, die sie "Ausdrucksplastik" nannte: "Sprache der Bewegung, und zwar nicht nur des Gesichtsausdrucks, der ja auch im Lichtbild viel genauer gesehen wird, sondern auch des ganzen Körpers."²¹⁶⁸ ALTENLOH beschloß ihren Abschnitt über die gestellten Filme mit einigen Bemerkungen zur sozialen Lage der Schauspieler: Die Filmindustrie habe sich wegen der Abhängigkeit von einer so qualifizierten Arbeit an den großen Zentren konzentriert, "denn nur die Großstadt vereinigt die beiden Arten von Arbeitskräften, die für sie in Betracht kommen, nämlich einerseits die hochqualifizierte Arbeit der Künstler und andererseits das fluktuierende Element des beschäftigungslosen Schauspielerproletariats."²¹⁶⁹

"Man darf nie aus dem Auge lassen", warnte ALTENLOH zum Abschluß des ersten, des Produktionsteiles ihrer Dissertation, "daß die Kinematographen allgemein als Unterhaltungs- und nicht als Bildungsmittel beliebt sind, als solche aber so festen Fuß gefaßt haben, daß sie alles an Popularität übertreffen, was neben ihnen noch in Frage kommen könnte."²¹⁷⁰ Diese Mahnung, von der sich in erster Linie die besonders unnachgiebigen Kinoreformer, wie LANGE und HÄFKER, betroffen fühlen mußten, sprach ALTENLOH noch klarer in einem Aufsatz in der Kinoreformerzeitschrift "Bild und Film" aus: Das Kinodrama habe das Kino groß gemacht, deshalb werde darin auch seine Zukunft liegen. "Die Kinofrage ist deshalb in erster Linie eine Frage des Kinodramas."²¹⁷¹ Dieser Aufsatz, den sie wohl erst nach der Dissertation schrieb, der aber eher erschien, führte ein in ihrer Arbeit vernachlässigtes Thema weiter: den Theater-Kino-Streit.²¹⁷² ALTENLOH wies eingangs darauf hin, daß das erbitterte Ringen zwischen Theater und Kino nicht nur ein theoretischer Streit um eine Gebietsaufteilung sei, sondern von ganz konkreten Faktoren handle, von der Gunst des Publikums und den damit verbundenen Kasseneinnahmen. "Wie kommt es, daß die Bühne ihre breite Existenzbasis verloren hat, und daß der Kino die abtrünnige Masse zusammen mit neu erworbenen Elementen, die bisher gegen derartige Unterhaltung teilnahmslos waren, vor seinen Siegeswagen gespannt hat?"²¹⁷³ ALTENLOH bot eine soziologische Erklärung an: Die oft zitierten Vorzüge, Billigkeit und Bequemlichkeit, seien keine erschöpfenden Gründe, man müsse vielmehr "auf die gegenwärtige gesellschaftliche Struktur zurückgreifen"²¹⁷⁴. Das moderne Wirtschaftsleben habe innerhalb der Gesellschaft eine Spaltung in die große Masse und eine dünne Oberschicht bewirkt. Während erstere von ihrem Beruf so stark in Anspruch genommen werde, daß für persönliche Weiterentwicklung kaum mehr Zeit bleibe, habe sich die Oberschicht infolge äußerer günstiger Lebensumstände ein größeres Maß von Freiheit bewahrt. "Durch sie gehen die lebendigen Ströme kultureller Entwicklung. Die Objektivationen des geistigen und künstlerischen Lebens sind in Charakter und Form durch sie bedingt."²¹⁷⁵ Dies zeige sich besonders am Theater, dessen Repertoire man in drei Gruppen gliedern könne: 1. das psychologische Drama, 2. klassische Sachen, 3. Operetten und Lustspiele. Abgesehen von der letzteren Art, sei das Theater eine Bühne für wenige Auserlesene, ausschließlich eine Kost für die Oberschicht, "die infolge kultureller Verfeinerung, durch eine gesteigerte Sensitivität der Empfindung allein imstande ist, ein derartiges Kunstwerk mit seinem fein verästelten Gefühlsleben zu erfassen"²¹⁷⁶. Die

²¹⁶⁶ Ebenda, S. 30.

²¹⁶⁷ Ebenda, S. 32.

²¹⁶⁸ Ebenda.

²¹⁶⁹ Ebenda, S. 33.

²¹⁷⁰ Ebenda, S. 43.

²¹⁷¹ Emilie ALTENLOH, Theater und Kino. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 266.

²¹⁷² ALTENLOH übernahm einige Passagen ihrer Dissertation aus der Zustandsbeschreibung der Mannheimer Bühnentheater in den Aufsatz. (Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 48-49).

²¹⁷³ Emilie ALTENLOH, Theater und Kino, a.a.O., S. 264.

²¹⁷⁴ Ebenda.

²¹⁷⁵ Ebenda, S. 264-265.

²¹⁷⁶ Ebenda, S. 265.

breite Masse, zu der ALTENLOH überraschenderweise auch einen großen Teil der 'Gebildeten' zählte, lehne das psychologische Drama ab, weil sie innerlich dazu keine Stellung finden könne, und empfinde die klassischen Stücke als fremd, weil da eine überwundene Zeit rede und ihr die Muße zur Beschäftigung mit der Vergangenheit fehle; und zur künstlerischen Wertung fehle ihr die Urteilsfähigkeit. Ein vom Theater ungestilltes Bedürfnis erkläre die ungeheure Ausdehnung des Kinos. Was der naive Durchschnittsmensch auf der Bühne suche, könne man den Ursachen der Kinowirksamkeit entnehmen: "... die Herbeiführung von Konflikten durch ein Zusammentreffen von äußern Ereignissen, deren Erfolg und deren Wirkung ohne große psychologische Kenntnis jedem ohne weiteres einleuchtete. Die naive Freude am Geschehen, am bunten Wechsel der Ereignisse"²¹⁷⁷.

ALTENLOH führt sowohl Inhalt als auch Form der Kinodramatik auf die Großstadt zurück: Die Unternehmer wählten als Stoffe das Großstadtleben und die sozialen Gegensätze. Und auch das rapid schnelle Abrollen der Handlung entspreche ganz dem Bedürfnis des Großstädtlers. Sie sah überdies einen Zusammenhang zwischen den sozialen Schichten des Kinopublikums und dem Inhalt der Kinodramen: Je verschiedener und extremer die Schichten wären, um so weniger gemeinsame Berührungspunkte hätten sie. "Es blieben nur noch Liebe und Haß, Hunger und Neid in ihrer undifferenziertesten Form, und um diese allerprimitivsten Gefühle rankt sich denn auch die durchschnittliche Kinodramatik."²¹⁷⁸ Die Schaulust füge sich ohne geistige Anstrengung der Zuschauer mit einer oft brutalen Realistik in deren Erlebniskreis ein. Weil jedoch das Bedürfnis nach leichter Unterhaltung nach angestrenzter Arbeit so stark sei, hätten auch die Mittel zu seiner Befriedigung eine gewisse Existenzberechtigung, also besonders das Kino. Nur das Drama habe das Kino groß gemacht, dort liege deshalb seine Zukunft. Durch bloßes Vergleichen mit Theater und Bildkunst, wandte sich ALTENLOH gegen die verbreitetste Vorgehensweise der Vorkriegsfilmtheorie, werde man dem Kino nicht gerecht: Es brauche neue Gesetze. Das Kino müsse sich erst in die Vorstellung eines jeden einpassen, als Notwendigkeit aus der Zeit heraus entstanden zu sein. Abschließend kritisierte ALTENLOH die Kinoreform-Bewegung, ihr Programm sei zwar einheitlich, soweit es sich um die Negierung der bestehenden Zustände handele, über die wünschenswerte positive Ausgestaltung gingen die Meinungen jedoch sehr auseinander. Die zu erreichenden Ideale hätten sich noch zu keiner konkreten Form verdichtet. ALTENLOH hatte offenbar HÄFKERs "Kino und Kunst", den einzig nennenswerten theoretischen Kinoreform-Versuch in 'positiver' Richtung,²¹⁷⁹ noch nicht zur Kenntnis genommen. Sie hätte HÄFKERs Vorschlägen, die letztlich auf eine Reduktion der Kinematographie auf die Funktion eines Hilfsmittels des Vortragswesens hinausliefen, auch sicher nicht zugestimmt: In der Wissenschaft liege nur ein Teil der Fähigkeiten des Kinematographen. "Die Frage der Kinotheater aber wird dadurch nicht erschöpft, ja kaum gestreift. Es gilt vielmehr, dem Bedürfnis nach einem neuen Typ von Volkstheater entgegen zu kommen."²¹⁸⁰

2. Rezeptionsstrukturen

An dem sozialen Charakter des künstlerischen Mediums Film hatte ALTENLOH keinen Zweifel, es sei "das Publikum letzten Endes der Hauptgründer und Former der Kinematographentheater"²¹⁸¹. Damit stand sie nicht allein. So erklärte FREKSA, bei der Frage der Lichtspieltheater handele es sich nicht mehr um künstlerische, sondern um staatlich soziale Problematik²¹⁸². Und HOFFMANN bestätigte, die im Kino enthaltene Problematik sei weit mehr sozialer als ästhetischer Art²¹⁸³. Eine soziale Schicht gebe es, für die das Kino im innerlichsten Sinne und nicht nur im äußeren das Drama, den Inbegriff des höheren Lebens bedeute, der fünfte Stand der Weltstädte, der als Treibsand die Grundpfeiler des sozialen Gefüges umspüle: "Die Vereinzelteten und Abgelösteten, die sich ganz unten zusammenfinden, Gesunkene und solche, die zu matt sind, um jemals an Steigen oder Wachsen denken zu können, Proletarier, denen 'das Proletariat' gleichgültig ist, harmlose Arbeiter ohne tieferen Sinn für Partei und Gewerkschaft, abgehärmte und verkümmerte Weiber, Gelegenheitsarbeiter und Gelegenheitsdiebe, Verbrecher von Stand und Beruf und

²¹⁷⁷ Ebenda.

²¹⁷⁸ Ebenda.

²¹⁷⁹ Siehe hier, S. 185ff.

²¹⁸⁰ Emilie ALTENLOH, Theater und Kino, a.a.O., S. 266.

²¹⁸¹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 8.

²¹⁸² Friedrich FREKSA, Theater, Pantomime und Kino. In: Dramaturgische Blätter (Metz), Nr. 6, April 1916, S. 129.

²¹⁸³ Karl HOFFMANN, Das Kino. In: Die Tat (Jena), Nr. 10, Januar 1914, S. 1076.

kulturell entartete Kleinbürger"²¹⁸⁴. Es stellt sich nun die Frage, was die literarischen Theoretiker des Films aber auch die Kinoreformer zur Soziologie des Kinopublikums beizutragen hatten?

Die Aussagen der literarischen Intelligenz zum Kinopublikum präsentieren sich als in mehr oder weniger scharfer Form vorgetragene massive Vorurteile, deren Träger sich ihrer privilegierten Stellung als 'Gebildete' nur allzu bewußt waren. Die ersten intellektuellen Kintoppgänger reagierten erschreckt auf das Unterschichtpublikum und berichteten von Dirnen und Zuhältern, Dienst- oder Kindermädchen und ihren Kavalieren, "phtisischen" Kindern und verderbten Jugendlichen, deren Geschmack das gebotene Filmprogramm durchaus entspräche.²¹⁸⁵ Für BAB bestand das "Außerordentliche in der Entwicklung dieses neuen Vergnügungsapparates" darin, daß er lokal und sozial Schichten erreiche, die das Theater bisher nie fassen konnte.²¹⁸⁶ Die arbeitenden Menschen, deren Hirn am Werktische, am Schreibpulte, im Straßentaub austrockne, so FREKSA, fänden im Kino ihre Erholung, ihr Augenfutter, ihr plastisches Vorstellungsmaterial.²¹⁸⁷ Und PINTHUS fragte: "Ist es nicht etwas Großes, wenn kleine Kaufleute, die Tag für Tag in ihrem Laden, Arbeiter, die an ihrer Maschine stehen, wenn alte Frauen, zermüht und zerdrückt vom unerfüllten Leben, wenn zierliche Ladenmädchen und plumpe Kindermädchen, erfüllt von ungelebtem Leben, wenn Reiche und Dichter, fast erstickt von gelebtem Leben - plötzlich vor einem Film aus dem Gleichmaß ihrer Stunden herausgerissen werden?"²¹⁸⁸. Niemand hindere den Gebildeten, formulierte KLEMPERER, sich den Seelentext der Bilderreihe tiefer und eigenartiger als sein roher Nachbar zu verfassen.²¹⁸⁹ ELSTER glaubte, die künstlerisch Gebildeten, die sich an guten Kinovorstellungen erfreuten und sich von der Schauer- und Unsinnsdramatik abwendeten, liefen keine Gefahr, im Gegensatz zu den Angehörigen minder gebildeter Klassen, die eine "durch keine kritische Hemmung gestörte große Aufnahmefähigkeit"²¹⁹⁰ hätten. HASENCLEVER brachte dies auf die Formel: Das Kino befriedige Idioten und Geister, jeden nach seiner seelischen Struktur.²¹⁹¹ RITSCHER befand gar, der Kinematograph sei ei-ne Ausdrucksform der "stetig wachsenden Bestrebungen auf ein Gleichmachen in jeder Beziehung, auf eine starke 'Sozialisierung' aller Verhältnisse ohne Rücksicht auf das Individuelle"²¹⁹².

Auch bei dem Kinoreformer CONRADT findet sich schon 1910 eine Schichtenuntergliederung des Kinopublikums: "In kleineren Orten umfaßt es die meisten Schichten der Bevölkerung einschließlich des Mittelstandes ... Große Unternehmungen mit besserer Aufmachung und höheren Preisen haben unter ihren regelmäßigen Besuchern auch Angehörige der höheren Stände."²¹⁹³ Doch übersteigen solche Erkenntnisse nicht den Reflexionsgrad mit dem beispielsweise die Praktiker der Kinobranche zur selben Zeit die Notwendigkeit sahen, die 'besseren Kreise' als Publikum zu gewinnen, das Kino vom Ruf eines Unterschichtmediums zu befreien. Das Hauptanliegen der Kinoreformer waren nicht soziologische Fragestellungen nach Schichtung oder gar Bedürfnisstrukturen des Kinopublikums; das Hauptanliegen war pädagogischer Natur: Die Wirkung des Films auf das Kind. Das Unterschichtpublikum der Kinos, die 'Ungebildeten', wurde dabei, beispielsweise von LANGE, kurzerhand der Kinderwelt zugeschlagen: Das Volk, 'dieses große Kind'. Wirkungsforschung fanden die Kinoreformer nicht erforderlich. Sie verknüpften die bloße Tatsache der massenhaften Verbreitung mit den vermeintlichen Inhalten der Kinodramen (die sie in den seltensten Fällen aus eigener Anschauung kannten) zu einem Wust von Behauptungen, Vorurteilen, Halbwahrheiten und Projektionen, den sie als 'Schund und Schmutz'-Wirkung der Filme ausgaben. Empirische Bestätigung suchten sie erst gar nicht - im Gegenteil: HELLWIG, der die Überzeugung vertrat, 'Schundfilme' führten letztlich zum Verbrechen: "Selbst wenn wir kein einziges Beispiel für diesen Zusammenhang konstatieren könnten, würde diese Tatsache, welche auf zwingenden psychologischen Erwägungen beruht, nichtsdestoweniger bestehen bleiben."²¹⁹⁴

²¹⁸⁴ Ebenda, S. 1079-1080.

²¹⁸⁵ Siehe z.B.: Alfred DÖBLIN, Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater (Berlin), Nr. 8, Dezember 1909, S. 191-192.

²¹⁸⁶ Julius BAB, Die Kinematographen-Frage. In: Die Rheinlande (Düsseldorf), Nr. 9, September 1912, S. 311.

²¹⁸⁷ Friedrich FREKSA (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5. 1912, S. 2.

²¹⁸⁸ Kurt PINTHUS, Einleitung. In: derselbe (Hrsg.), Das Kinobuch, Leipzig 1913/14, S. 24.

²¹⁸⁹ Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel. In: Velhagen & Klasing Monatshefte (Bielefeld), Nr. 8, April 1912, S. 616.

²¹⁹⁰ Alexander ELSTER, Das Kino in sozialer Beleuchtung. In: Soziale Praxis und Archiv für Volkswohlfahrt (München), Nr. 36, 4.6.1914, Spalte 1010.

²¹⁹¹ Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher. In: Revolution (München), Nr. 4, 15.10.1913, zit. nach: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, München Tübingen 1978, S. 48.

²¹⁹² Wolf RITSCHER, Über die Grenzen von Theater und Kino. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19/20, Juli 1914, S. 233.

²¹⁹³ Walther CONRADT, Kirche und Kinematograph, Berlin 1910, S. 34.

²¹⁹⁴ Albert HELLWIG, Schundfilms, Halle 1911, S. 68.

Die wenigen 'empirischen Untersuchungen', die dennoch von Kinoreformern durchgeführt wurden, zu-
meist in Form von inquisitorischen Schüler-Befragungen, dienten denn auch nur zur Vorurteils-
bestätigung. Die "Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens" hatte be-
reits 1907 durch ihre Mitglieder Schüler befragen lassen und unter anderem herausgefunden: "Ein
schwachsinniges Kind hat 64 Nummern gesehen."²¹⁹⁵ Mit besonderer Vorliebe nahm man die Antworten
der Kinder wörtlich oder überinterpretierte sie gar. AUER faßte 1911 im "Kinematograph" die Ergebnisse
seiner Privat-'Enquete' zusammen - er hatte sich bei Kinobesuchen stets mit seinen Zufallsnachbarn über
deren Motive unterhalten.²¹⁹⁶ Die Zeitschrift "Bild und Film" berichtete 1912 bis 1914 über mehrere Pub-
likumsbefragungen, die jedoch meist im Stile "Wie meine Schülerinnen die Filmstücke beurteilen"
durchgeführt worden waren.²¹⁹⁷ Im Vergleich mit solcherart 'empirischer Publikumsforschung' erweist
sich die - bei aller Kritik aus heutiger Sicht - herausragende Stellung von ALTENLOHs Studie über das
Mannheimer Kinopublikum, die sie mit dem zweiten Teil ihrer "Soziologie des Kino" vorlegte.

ALTENLOH konnte 1912 natürlich noch nicht über ein ausgearbeitetes Instrumentarium der Umfragefor-
schung verfügen. Ihre methodischen Unzulänglichkeiten waren ihr bewußt: "Es ist unmöglich, durch
Zahlen allein ein richtiges Bild zu gewinnen, da eine Reihe von äußeren Zufälligkeiten die Richtigkeit
beeinflussen und nur eine intensive Fühlungnahme mit den einzelnen diese Lücken ausfüllen kann. So
soll denn das statistische Material weniger die Grundlage einer auf deduktive Weise gewonnenen Volks-
psychologie abgeben, als vielmehr zur Weiterung der im ganzen gewonnenen Eindrücke dienen."²¹⁹⁸ Re-
zensent SCHELLER bestätigte ihr methodisches Vorgehen: "Mag nun auch der rein zahlenmäßige Cha-
rakter diese Enquete einen wesentlichen Wert nicht haben, so ist es doch gelungen, aus den Resultaten
gewisse allgemeingültige Züge zu gewinnen."²¹⁹⁹ Wenn der Kinoreformer SCHELLER von "allgemein-
gültigen Zügen" schreibt, so unterstreicht dies nur, daß ALTENLOH Wertungen ganz im Sinne der Kino-
reformer vornahm. Das bestätigt auch die Rezension in der BRUNNER-Zeitschrift "Die Hochwacht", die
die eigene Tendenz unterstützt sah: Besonders der Publikumsteil verdiene "die größte Beachtung der
Volkserzieher"²²⁰⁰. ALTENLOHs "im ganzen gewonnenen Eindrücke" erweisen sich häufig als subjektive,
nicht überprüfbare Einschätzungen und nicht oder kaum begründete Schlüsse, die sie nur gelegentlich
und völlig unsystematisch mit absoluten Zahlen, Verhältniszahlen bzw. Prozentangaben illustriert. Tabel-
larische Zusammenstellungen ihrer Ergebnisse sucht man (mit einer Ausnahme) vergebens; einige ihrer
Fragen waren allerdings auch schwerlich zahlenmäßig auszuwerten. Ihr Fragebogen²²⁰¹ enthielt eine
sechsteilige Personenstandsfrage und zehn Sachfragen zum "Kinematographeninteresse". Sie befragte ih-
re Klientel ohne Umschweife, kurz und knapp in direkten, offenen Fragen, die OBERSCHALL als "quite
condescending in tone"²²⁰² empfand:

- "4. Besuchen Sie die Kinematographentheater? Wie oft?
- 5. Allein oder mit anderen?
- 6. Was veranlaßt Sie jeweils in den Kino zu gehen?
- 7. Wann gehen Sie meistens in den Kino (Wochentags, Tageszeit)?"

Bei diesen reinen Informationsfragen war teilweise immerhin eine Quantifizierung möglich. Die drei ab-
schließenden Fragen galten den Meinungen über das Kino, wobei Frage 11 wohl nur den 'gebildeten' Er-
wachsenen und kaum den Arbeiterkindern gestellt worden sein dürfte:

- "9. Welche Art Stücke gefallen Ihnen am besten (Dramen, komische Sachen,
Naturaufnahmen usw.)?"
- 10. Hat Ihnen etwas nachhaltigen Eindruck gemacht? Was?
- 11. Hat Ihnen der Kino künstlerische Eindrücke vermittelt?"

²¹⁹⁵ C. H. DANNMEYER, Bericht der Kommission für "Lebende Photographien", Hamburg 1907, S. 25.

²¹⁹⁶ Fritz AUER, Das Zeitalter des Films. Eine Kino-Umfrage. In: Der Kinematograph, Nr. 224, 12.4.1911.

²¹⁹⁷ Siehe: Helmut H. DIEDERICHs, Anfänge ..., a.a.O., S. 162-163.

²¹⁹⁸ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 47.

²¹⁹⁹ Will SCHELLER, Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kino. In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 46.

²²⁰⁰ O. GOETZE, Zur Soziologie des Kinos. In: Die Hochwacht, Nr. 7, 1913/14, S. 190.

²²⁰¹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 2.

²²⁰² Anthony OBERSCHALL, Empirical Social Research in Germany 1848-1914, a.a.O., S. 87.

Die Problematik der Fragen 10 und 11 beleuchtet schlaglichtartig ein Antwortbeispiel, das ALTENLOH vollständig wiedergab: Ein kulturell offenbar sehr interessierter Buchdrucker beantwortete - nachdem er bei Frage 9 "Naturaufnahmen" hervorgehoben hatte - die zehnte Frage schlicht mit: "Norwegen". Auf Frage 11 bestätigte er bloß: "Ja, künstlerisch dauernde Eindrücke."²²⁰³

Als einziges methodisches Problem bei der Durchführung ihrer Umfrage erwähnte ALTENLOH den möglichen Einfluß der Aufsicht des Lehrers auf die Antworten der Schüler und Schülerinnen; doch beruhigte sie sich damit, "die Mehrzahl scheint jedoch aus ihrem Herzen keine Mördergrube gemacht und der Wahrheit gemäß geantwortet zu haben"²²⁰⁴. Die Befragungen waren teils mündlich, teils schriftlich vorgenommen worden. Die Repräsentanz und Signifikanz der ALTENLOH-Studie ist, soweit sich das heute überhaupt beurteilen läßt, für die einzelnen sozialen Schichten und Altersgruppen sehr unterschiedlich. So kamen von 15000 Fragebogen, die an Berufsverbände und Fachzeitschriften verteilt wurden, um Handwerker, Kaufleute, Ingenieure, Studenten, Offiziere usw. zu erfassen, ganze 200 zurück. Andererseits gelang es, alle 1381 Schüler und Schülerinnen einer Handelsfortbildungsschule, deren Besuch für alle Kaufmannslehrlinge und -lehrmädchen obligatorisch war, zu befragen. "Bei der großen Ausdehnung aber, die der Handel der gewählten Stadt hat, ist damit der gesamte Nachwuchs der charakteristischen Berufe erfaßt; er ist gerade für eine Kinostatistik noch besonders geeignet, weil in den Jahren des ersten Verdienstes und vor der Verheiratung im allgemeinen mehr für Vergnügungen, besonders für den Kino, verausgabt wird als später, und das gilt besonders von den jungen Kaufleuten."²²⁰⁵ Für das Kinointeresse des Angestellten-Nachwuchses dürften die Feststellungen ALTENLOHs mithin die größte Aussagekraft besitzen. Kinder und Jugendliche wurden klassenweise in Volks- und Gewerbeschulen befragt, die Arbeiterschaft persönlich. ALTENLOH schätzte die Ergebnisse bei Arbeitern und Frauen als repräsentativ genug ein, um daraus auf die Gesamtheit zu schließen, weil jedesmal von allen jeweils Versammelten Antworten hätten erzielt werden können. Einen zahlenmäßigen Vergleich mit den oberen Schichten schloß sie, der erwähnten geringen Rücklaufquote wegen, mit Bedauern aus. Zumal die wenigen Antworten auch noch dadurch verzerrt wurden, daß kaum Nichtkinobesucher den Fragebogen zurückgeschickt hatten; ALTENLOH sah sich darin durch entsprechende Äußerungen von Mitgliedern der befragten Verbände bestärkt. "Es mußten hier auf andere Weise Mitteilungen gesammelt und persönliche Eindrücke im weitesten Maße zur Charakterisierung mit verwandt werden."²²⁰⁶

Der Auswertung und Interpretation ihrer Umfragen stellte ALTENLOH einen Überblick über die Entwicklung der Mannheimer Unterhaltungsmöglichkeiten voran. Nicht mehr überraschend ist daran, daß sie das Kino in den Kontext der 'Unterhaltungsmöglichkeiten' (wozu sie auch die Theater zählte) und nicht der Belehrungsmöglichkeiten stellte, denn in diesem Sinne hatte sie sich ja zuvor schon ausgesprochen. Nach ALTENLOH wurde in Mannheim 1908 das erste selbständige Kinematographentheater gegründet; 1912 betrug deren Zahl bereits zwölf mit zusammen etwa 4500 Sitzplätzen. "Fünf davon liegen in der inneren Stadt und sieben mehr an der Peripherie."²²⁰⁷ Aus einer Statistik über die Besuchsfrequenz während je zweier Sommer- und Wintermonate, die ihr von vier Mannheimer Kinotheaterbesitzern zur Verfügung gestellt worden war, folgerte sie, "daß rund 7500 Menschen allabendlich im Kino sitzen"²²⁰⁸. In Relation zu einer Bevölkerungszahl von 204.000 errechnete ALTENLOH, daß jeder Einwohner Mannheims pro Jahr 13mal ins Kino gehen würde. ALTENLOH machte hier den Fehler, die Kinobesucher aus dem Umland nicht zu berücksichtigen. Die genannte Durchschnittszahl der Besuche pro Jahr und Einwohner (Mannheims) ist daher viel zu hoch. Das stellte sie auch selber fest, als sie zum Vergleich die Angaben von BERGMANN heranzog, der auf 6-8 Kinobesuche pro Jahr und Einwohner gekommen war.²²⁰⁹ Aus reichsweiten Besucherschätzungen MELLINI's läßt sich ebenfalls ein Durchschnitt von etwa acht Kinobesuchen pro Jahr und Einwohner ermitteln.²²¹⁰

²²⁰³ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 78.

²²⁰⁴ Ebenda, S. 47.

²²⁰⁵ Ebenda, S. 4.

²²⁰⁶ Ebenda, S. 3.

²²⁰⁷ Ebenda, S. 50.

²²⁰⁸ Ebenda, S. 52.

²²⁰⁹ Siehe: Willi WARSTAT/Franz BERGMANN, Kino und Gemeinde, M.Gladbach 1913.

²²¹⁰ "Deutschland hat 2900 Kinotheater (nicht eingerechnet sind Wanderkinos und die sogenannten Sonntagsgeschäfte). Jedes Theater hat durchschnittlich pro Tag 480 Besucher, also besuchen von dem 64-Millionen-Volk Deutschlands täglich 1 392000 Menschen die Kinotheater." Arthur MELLINI, Allerlei Interessantes ..., a.a.O., S. 280.

Gültiger sind dagegen sicherlich die unterschiedlichen Wochenkurven des Kinobesuchs, die ALTENLOH für die Innenstadt- und die Vorstadtkinos herausfand. Bei den Kinos im Zentrum fiel der geringste Besuch auf den Freitag, bei den Kinos in den Arbeitervierteln auf den Donnerstag. Konnte sie für letzteres eine klare Ursache angeben: Freitag war Lohntag, so fiel ihr die Interpretation des Freitagsminimums der Zentrumskinos sichtlich schwer: "Der Freitag ist von jeher in hohem Maße der Arbeit gewidmet, vielleicht gerade, um den Reiz der kommenden Ruhetage zu erhöhen. Der Samstag selbst, besonders seit Einführung des früheren Geschäftsschlusses, geht dagegen schon halb in den Sonntag über. Ein konkreterer Grund wäre vielleicht noch die Tatsache, daß Freitag von alters her in den Mehrzimmerwohnungen Putztag ist, an dem die Frauen des kleinbürgerlichen und Mittelstandes, die besonders in den hier in Betracht kommenden Theatern einen großen Teil des Publikums bilden, von häuslichen Pflichten in Anspruch genommen sind."²²¹¹ Der Tag des höchsten Kinobesuches war bei allen Kinos derselbe: An Sonntagen wiesen sowohl die Arbeiter- als auch die bürgerlichen Kinos eine drei- bis viermal so große Zahl von Besuchern auf wie an einem Wochentag. ALTENLOH stellte weiter fest, daß andere Umstände, wie Wetter oder stark besuchte Parallelveranstaltungen, die Wochenkurven des Kinobesuchs nicht entscheidend verändern würden. Schlechtes Wetter könne geradezu zur Ursache eines Kinobesuches werden. Und die Sommerflaute des Kinobesuchs gab es auch schon vor dem Ersten Weltkrieg.

Nachdem ALTENLOH den großen Reiz des Kinos zahlenmäßig nachgewiesen hatte, fragte sie, worauf dieser beruhe. Neben manchem, das sie in der Manier der Kinoreformer ohne Beleg in den Raum stellte, findet sich ein beachtenswerter Satz: "Das Filmdrama kommt zu den Menschen in ihren Alltag hinein."²²¹² Ursache der starken Wirkung des Kinodramas sei die Hingabe an die Gegenwart in Form und Inhalt.²²¹³ Das Kino und seine Besucher seien typische Produkte der Zeit, die sich durch fortwährendes Beschäftigtsein und nervöse Unruhe auszeichneten: "Der tagsüber im Beruf angespannte Mensch befreit sich von dieser Hast selbst dann nicht, wenn er sich erholen will"²²¹⁴, nahm ALTENLOH eine zentrale Aussage kritischer Freizeitsoziologie vorweg. - "Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus", heißt es bei HORKHEIMER/ADORNO.²²¹⁵ - Die Gegenwartsbezogenheit der Filminhalte sah sie in den "sozialen Dramen", beispielsweise mit Asta Nielsen, gegeben, in denen meistens der Kampf einer Frau zwischen ihren natürlichen, weiblich-sinnlichen Instinkten und den diesen entgegenstehenden sozialen Zuständen geschildert werde: "Alle Stücke zu denen Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Milieu heraus gefunden werden, sei es, indem sie das eigne Leben schildern, so wie es ist oder so wie sie es sich wünschen, gefallen am besten und lassen stärker mitempfinden."²²¹⁶ Solche Dramen hätten sich als besonders zugkräftig erwiesen, und sie seien in den Fragebogen immer wieder genannt worden. Hier stellte ALTENLOH Erstaunliches fest: Die meisten dieser großen Dramen stammten von inländischen Firmen, ja eine gewisse Anpassung an den nationalen Geschmack scheine die günstigste Vorbedingung für großen Erfolg zu sein. Das wirft für den Filmhistoriker eine höchst interessante Frage auf: Denn wenn deutsche Filme in der Vorkriegszeit die kassenstärksten gewesen sein sollten, dann müßten auch die Publikums- und Marktanteile am deutschen Markt wesentlich anders aussehen, als sie beispielsweise ALTENLOH selbst nach der Titel- und Meterstatistik errechnete (siehe hier, Tabellen 1 und 2). Nun gibt es aber leider keine Publikums- und Einspielfzahlen für einzelne Filme oder Firmen aus jener Zeit. Diese Frage wird also kaum mehr einigermaßen exakt zu beantworten sein. ALTENLOH jedenfalls war der Überzeugung: "Von einem international gefärbten Geschmack kann man bei der Mehrzahl der Kinobesucher heute wenigstens noch nicht sprechen."²²¹⁷

Ihre diversen Umfrage-Aktivitäten hatten ALTENLOH insgesamt 2400 Antworten²²¹⁸ eingebracht, die sie in sechs Gruppen untergliedert auswertete: Kinder, jugendliche Arbeiter (14-18jährige), Arbeiter (inklusive auf dem Land wohnende Arbeiter und Arbeiterfrauen), Handwerker (inklusive Landhandwerker), junge Angestellte ('Gehilfen und Gehilfinnen im Kaufmannsstand'), sowie übrige Schichten. Weil AL-

²²¹¹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 53.

²²¹² Ebenda, S. 57.

²²¹³ In ihrem Aufsatz "Theater und Kino" griff sie diesen Gedanken wieder auf.

²²¹⁴ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 56.

²²¹⁵ Max HORKHEIMER/Theodor W. ADORNO, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947, S. 145.

²²¹⁶ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 58.

²²¹⁷ Ebenda.

²²¹⁸ Ebenda, S. 2.

TENLOH sich von moralisierenden (Vor-)Urteilen und vorschnellen, unbelegten Wertungen nicht fernhalten konnte²²¹⁹, lohnt der Versuch, zum sachlichen Kern ihrer Auswertungen vorzudringen.

Bei den Kindern differenzierte ALTENLOH nicht noch weiter nach Altersstufen, ja, sie machte überhaupt keine Angaben zur Altersstruktur dieser Gruppe. "79 % aller von uns befragten Knaben, 33 % der Mädchen sind überhaupt im Kino gewesen."²²²⁰ Dieses Verhältnis entspreche auch den Beobachtungen bei Kindervorstellungen. (In Mannheim war kurze Zeit vor der ALTENLOH-Enquete ein Kinderverbot für gewöhnliche Vorstellungen erlassen worden, woraufhin die Kinobesitzer Kindervorstellungen an schulfreien Nachmittagen einführten.) Absolut interesselos hinsichtlich der Unterhaltungsmöglichkeiten, wie Theater, Konzerte, Vorträge, Varietes und Kinos, seien nur 20 Prozent der Kinder. (In einer Anmerkung wies ALTENLOH darauf hin, daß sich eine "solche Unterschicht von etwa 20 %" in allen Altersstufen und fast allen Berufen finde, mit der Verbesserung der wirtschaftlichen Lage jedoch etwas kleiner werde.) Wöchentlich mindestens einmal im Kino waren 22 Prozent der Knaben und 5 Prozent der Mädchen: "Vierzehn von den zwanzig Knaben, die wöchentlich mindestens einmal im Kino waren, sind Kinder von Tagelöhnern, oder sie haben überhaupt keinen Vater."²²²¹ ALTENLOH schloß daraus, daß das Kino die größte Macht da gewonnen habe, wo eine beeinflussende Erziehungsarbeit am wenigsten vorausgesetzt werden könne, in der untersten Proletarierschicht. Das bei weitem intensivste Interesse für Kino und die geringste relative Frequenz von Theatern, Konzerten und Vorträgen habe sich bei jenen Knaben gefunden, die hinsichtlich ihrer Intelligenz auf dem niedrigsten Niveau stünden (weil sie Schüler von Förderklassen waren). ALTENLOH begründete das Kinointeresse der Knaben generell damit, daß in der Großstadt die Möglichkeit, die Umgebung zum Selbsterleben von Abenteuern fehle; zum gesteigerten Interesse der Unterschichtknaben erklärte sie jedoch: "Die Knaben haben inmitten dieser Verwahrlosung für ihre Person viel Freiheit. Bis zum Eintritt in den Beruf sind sie mehr oder weniger sich selbst überlassen, und es ist ihnen leicht, sich die wenigen Groschen zu verdienen oder zu stehlen, die ihnen den Besuch einer Kinovorstellung ermöglichen."²²²² Für diese Knaben verkörperten Indianer- und Trappergeschichten die höchsten Genüsse; hingegen würden Kriegs- und Soldatenstücke von den begabteren Knaben und "jüngeren Leuten" allgemein bevorzugt. Bei letzteren schienen die Theater- und Konzertinteressen etwas intensiver zu sein, werde auf gut eingerichtete Kinematographentheater geachtet.

Die geringe Zahl der Mädchen, die das Kino besuchten, sowie die Seltenheit ihrer Besuche erklärte ALTENLOH damit, sie seien viel gebundener; zumal die Mädchen der Unterschicht hätten schon eine Reihe von häuslichen Pflichten zu erfüllen. Ihnen liege der Stoffkreis der Kinematographentheater ferner. Mädchen würden meist von den Eltern mitgenommen, während die Knaben das Kino auf eigene Faust und besonders gern mit ihren Kameraden besuchten. "Die schwärmerisch-sentimentalen Stücke, die diesem Alter bei den Mädchen entsprechen, werden selten gegeben, besonders nicht in Kindervorstellungen."²²²³

Die jugendlichen Arbeiter - männliche Jugendliche aus Fortbildungs- und Gewerbeschulen - ordnete ALTENLOH drei Untergruppen zu:

- "1. Eine unterste Schicht derjenigen, die nicht an eine bestimmte Berufsgruppe gebunden sind, bei denen der Beruf scheinbar mehr Zufall ist."²²²⁴
(Hierzu zählen besonders ungelernte Metallarbeiter; Milchhändler und andere Austräger, Gelegenheitsarbeiter).
- "2. Eine Gruppe, die ich als charakteristisch proletarisch bezeichnen möchte, und die sich zum großen Teil aus Metallarbeitern zusammensetzt.
3. Eine kleinbürgerliche Schicht, die durch Bureauehilfen, Mechaniker repräsentiert wird."²²²⁵

²²¹⁹ OBERSCHALL ist sogar der Meinung: "She used her data to illustrate the preconceived notions she entertained on the effects of seeing blood and violence upon an audience bent on cheap entertainment." (Anthony OBERSCHALL, a.a.O., S. 87).

²²²⁰ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 59.

²²²¹ Ebenda, S. 60. (Aus diesen Angaben läßt sich errechnen, daß die Zahl der befragten Knaben etwa bei 90 gelegen haben muß.)

²²²² Ebenda, S. 61.

²²²³ Ebenda, S. 62.

²²²⁴ Ebenda, S. 63.

²²²⁵ Ebenda, S. 64.

Die unterste Gruppe der jugendlichen Arbeiter zeigte mit 32 Prozent wöchentlichen und 29 Prozent monatlichen Kinobesuchern die stärkste Besuchsintensität, die ALTENLOH überhaupt exakt zahlenmäßig ermittelte. Bei Milchjungen (und sonstigen Austrägern) und Friseuren gingen sogar 45 Prozent wöchentlich mindestens einmal ins Kino. "Von diesen 26 regelmäßigen Besuchern, ... waren 18 die Söhne von Tagelöhnern oder Witwen, ... Die Mehrzahl dieser Kinoenthusiasten entstammte also wiederum aus der untersten sozialen Schicht."²²²⁶ Nicht nur diese Herkunft hatten sie mit den Knaben aus den Förderklassen der Volksschulen gemeinsam, sondern auch den Kinogeschmack: Wildwest und Zigomar (ein französischer 'Verbrecherfilm' der Firma Eclair, den die Berliner Zensur vollständig verboten hatte²²²⁷, der aber offenbar in Mannheim gelaufen ist), Indianer- und Räuberdramen, Sensationsdramen mit stark 'sinnlicher'²²²⁸ Tendenz. Mit den Worten "Theater" und "Konzert" verbinde diese Gruppe kaum eine bestimmte Vorstellung; dagegen erstreckte sich ihr Interesse auf Variete-Vorstellungen, die besonders von den ungelernen Fabrikarbeitern, den Milchjungen und sonstigen Austrägern mehrheitlich neben oder gar über das Kino gestellt würden.

Bei der zweiten (von ALTENLOH als 'typisch proletarisch' angesehenen) Gruppe der "jugendlichen Arbeiter" spiele die "Liebe" etwa dieselbe bedeutende Rolle, wie bei den ersten die Räuber- und Indianergeschichten. Schon die 15- und 16jährigen gingen mehrheitlich in Begleitung 'des Schatzes' oder der 'Liebsten' in Liebes- und Sittendramen, die in Theatern spielten, die 'ruhig und dunkel' seien. In dieser Gruppe lasse sich "eine gewisse Entwicklung des Geschmacks einwandfrei feststellen"²²²⁹. Auffallend sei ein unersättlicher, mit fortschreitendem Alter stärker werdender Stoffhunger, auch ein zunehmendes musikalisches Interesse.

Hatten bei der zweiten Gruppe nur 3 Prozent keine der Unterhaltungsmöglichkeiten je genutzt, so waren es bei der dritten, "kleinbürgerlichen" Gruppe 27 Prozent, die weder Kino noch Theater noch Konzert etc. je besucht hatten. Diese Abstinenz führte ALTENLOH auf den 'Geist des Elternhauses' und auf eine stärkere Berufsorientierung zurück. Den Anteil der Kinobesucher dieser Gruppe teilte sie nicht mit, sie konstatierte nur eine Vorliebe für Kriegs- und historische Dramen. "Natürlich findet der Kino auch in dieser kleinbürgerlichen Gruppe seine Freunde, und Wildwest und Indianergeschichten tauchen neben historischen und modernen Dramen hin und wieder auf. Aber das alles ist ihnen weniger wichtig und mehr zufällig bei Gelegenheit angesehen worden."²²³⁰ Ihrem Vergleich der Mannheimer mit der Heidelberger Jugend, hier hatte sie ebenfalls Gewerbeschüler und Schüler befragt, läßt sich als Essenz allenfalls entnehmen, daß die proletarischen Mannheimer proletarischer und die bürgerlichen Heidelberger bürgerlicher waren. Die 'Vorliebe' der Heidelberger Schüler für Naturaufnahmen nahm sie ohne jedes Mißtrauen hin. "Allerdings sind es durchschnittlich nicht die regelmäßigen Besucher, die so urteilen. Sie bevorzugen immer Dramen."²²³¹

Die Gültigkeit der Aussagen ALTENLOHs über den Kinobesuch der Arbeiter leidet sehr darunter, daß sie ausschließlich Gewerkschaftsmitglieder befragte: "Zum Standard of life des modernen Industriearbeiters gehört sowohl ein gelegentlicher Theaterbesuch, als auch hin und wieder, vielleicht monatlich oder wöchentlich, ein Abend im Kino."²²³² In den höheren Altersstufen werde die Zahl der Kinobesucher und auch die Häufigkeit der Besuche geringer. Wenn verheiratete Leute noch regelmäßig das Kino besuchten, gebe meist die Frau Veranlassung. "20 % aller Befragten besuchten keine kinematographischen Vorstellungen."²²³³ Der größere Teil dieser 20 Prozent gehöre jener untersten Schicht an, für die es "außer Arbeit und Essen scheinbar überhaupt nichts in der Welt" gebe; der geringere Teil lehne die Lichtspieltheater aus bestimmten, beispielsweise religiösen Gründen ab. Eine nur ganz geringe Rolle spiele das Kino bei der 'Oberschicht der Arbeiter', die politische oder wissenschaftliche Neigungen hätten. Diese seien auch die einzigen, die am Kino als solchem Kritik übten. ALTENLOH zitierte einen offensichtlich klassenbewußten Arbeiter: "Meistens ekeln mich die Vorstellungen an, weil sie so wenig den Tatsachen ent-

²²²⁶ Ebenda.

²²²⁷ Siehe: Herbert BIRETT (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, München u.a. 1980, S. 16 und 33.

²²²⁸ Auch ALTENLOH gebrauchte "sinnlich" nur als Synonym für "erotisch" statt "die Sinne betreffend".

²²²⁸ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 66.

²²²⁹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 66.

²²³⁰ Ebenda, S. 69.

²²³¹ Ebenda, S. 70.

²²³² Ebenda, S. 76.

²²³³ Ebenda, S. 74.

sprechen, und weil sie meistens eine Tendenz enthalten, die nicht nach meinem Geschmack ist, nämlich, daß das Gute im Sinne der herrschenden Klasse immer durchdringt."²²³⁴ Das interessanteste Ergebnis des Arbeiter-Abschnittes betrifft das Verhältnis von Großstadt und Kinobesuch. ALTENLOH fand heraus und belegte ausnahmsweise auch statistisch exakt, "daß lediglich die Gelegenheit genügt und irgendein längerer Einfluß der Großstadtatmosphäre gar nicht notwendig ist, um den Geschmack an kinematographischen Darbietungen zu wecken"²²³⁵.

Tabelle 5: Kinobesuch der Arbeiter²²³⁶

	Auf dem Land geboren und in der Stadt ansässig		In der Stadt ge- boren oder lange ansässig	
wöchentlich				
ein- od. mehrmals	8	25 %	6	29 %
monatlich				
ein- od. mehrmals	7	22 %	6	29 %
selten	10	31 %	7	33 %
gar nicht	7	22 %	2	10 %
	32	100 %	21	100 %

Bei jenen Arbeitern, die vom Lande stammten, finde sich sogar ausschließlich eine Interessenkonzentration auf die Filmdarstellungen, lägen Theater, Konzerte etc. noch außerhalb des Interessenkreises. Die schwache Besuchsintensität der Arbeiter, die auf dem Lande wohnten, ist offenbar allein aus dem Mangel an Gelegenheit zu erklären: "Von den 28 Arbeitern einer christlichen Gewerkschaft, die fast alle in den umliegenden Dörfern der Stadt wohnten, waren überhaupt nur 10 im Kino gewesen (gegen 81 % im Durchschnitt), und das waren meist die jüngeren, die am Samstag nach Feierabend die Woche mit einem Besuch im Kino beschließen."²²³⁷

Für die Arbeiterfrauen sei der Kinematograph als Unterhaltungsmittel von allergrößter Bedeutung: "... mehr als die Hälfte sucht sich wöchentlich ein- oder mehrmals diesen Genuß zu verschaffen"²²³⁸. Den offensichtlichen Widerspruch zwischen ihren Ergebnissen, nach denen die Arbeiterfrauen etwa doppelt so häufig 'ein- oder mehrmals in der Woche' ins Kino gehen würden wie die Arbeiter - und der simplen Beobachtung, daß im Lichtspieltheater das männliche Publikum überwiege, bemerkte ALTENLOH auch selbst. Sie erklärte ihn mit der mangelnden Verallgemeinerbarkeit dieses Teiles ihrer Umfrage: Sie habe ja die, weil gewerkschaftlich organisiert, politisch Fortgeschritteneren der Arbeiterschaft befragt, bei denen das Interesse am Kino zurückgedrängt sei. "Das Gros der männlichen Kinobesucher wird mehr den jüngeren Schichten entstammen, sowie den politisch Indifferenten"²²³⁹. Außerdem, gab sie weiter zu bedenken, seien unverheiratete Frauen aus Arbeiterkreisen nicht selbständig genug, um allein ins Kino zu gehen. Befragt hatte sie sie allerdings nicht.

"Für den Handwerker sind Theater und Konzerte, sowie der Kino Dinge, die außerhalb seines Hauptlebensinhaltes, des Berufs, liegen."²²⁴⁰ Man wähle 'gediegene Stoffe', aus denen man möglichst 'Belehrung schöpfen kann', bevorzuge deshalb Naturaufnahmen, Reisebilder und besonders die Darstellung technischer Vorgänge. Nur 32 Prozent der in Mannheim lebenden befragten Handwerker seien überhaupt je im Kino gewesen. Befremdet registrierte ALTENLOH, daß die Vergleichszahl für die auf dem Lande

²²³⁴ Ebenda, S. 75.

²²³⁵ Ebenda, S. 77.

²²³⁶ Ebenda, S. 76. Prozentuierungen vom Verfasser.

Im Text gibt ALTENLOH merkwürdigerweise eine Summe von 34 'auf dem Lande geborenen' Arbeitern an.

²²³⁷ Ebenda.

²²³⁸ Ebenda, S. 78.

²²³⁹ Ebenda, S. 79.

²²⁴⁰ Ebenda, S. 80. Hervorhebung durch den Verfasser.

ansässigen Handwerker mehr als doppelt so hoch war, nämlich bei 75 Prozent lag, und erklärte dies: "So ein Besuch in der Stadt ist ein seltenes Ereignis, und man sucht sich für die lange Abgeschlossenheit auf dem Lande zu entschädigen. Theatervorstellungen liegen zu ungünstiger Zeit; deshalb ist das Lichtspieltheater die gegebene Form des Vergnügens."²²⁴¹ Diese Besuche blieben jedoch vereinzelt; regelmäßige Kinobesucher gebe es unter den Landhandwerkern nicht, im Gegensatz zu den Mannheimer Handwerkern, bei denen von 11, die überhaupt je im Kino waren, 4 regelmäßig hingingen.²²⁴²

Besonders nachteilig wirkt sich ALTENLOHs deskriptiv-wertender Auswertungsstil, ihr fast völliger Verzicht auf tabellarische Darstellungen im Abschnitt über die Gehilfen und Gehilfinnen im Kaufmannsstand aus, weil hier der gesamte Mannheimer Angestellten-Nachwuchs, soweit er die Handelsfortbildungsschule besuchte, erfaßt worden war und somit höchst gültige Prozentuierungen möglich gewesen wären. Immerhin teilte sie mit, daß 79 Prozent der männlichen und 63 Prozent der weiblichen Handelsangestellten 'überhaupt je' im Kino waren. Rätselhaft bleibt allerdings, was die Verhältniszahl von 11 : 21 weibliche zu männlichen 'regelmäßigen' Kinobesuchern dieser Gruppe bedeuten soll, beispielsweise ob sie sich auf absolute Zahlen oder auf Prozentangaben bezieht. Fast die Hälfte der jungen Handlungsgehilfen verbringe wöchentlich mindestens einen Abend in einem Lichtspieltheater. Daß ALTENLOH mehr Prozentuierungen errechnete, als sie dann in ihre Arbeit aufnahm, zeigt das folgende Zitat über das Besuchsverhalten der männlichen Jungangestellten: "Mit dem zunehmenden Verdienst von Jahr zu Jahr stieg von 14 Jahren ab auch die Häufigkeit des Kinobesuchs bei den einzelnen, und die Zahl der wöchentlichen Kinobesucher verdreifachte sich. In demselben Maße nahm der prozentuale Anteil der seltenen Besucher in jedem weiteren Jahrgang ab. Doch nur bis zu einer gewissen Altersgrenze scheint die Vorliebe für den Kino anzuhalten und gerade im 17. und 18. Lebensjahre ihr Maximum zu erreichen."²²⁴³ Auch der Geschmack ändere sich von Jahr zu Jahr: Zeigten die kaum aus der Volksschule Entlassenen noch fast dieselben Interessen wie die Schulkinder, die hauptsächlich für Indianer- und historische Stücke schwärmten, so träten bei den älteren zunehmend die Sensationsdramen stärker hervor bis zum ausschließlichen Interesse für letztere. Am häufigsten würden durchgehend Asta-Nielsen-Dramen, Der Eid des Stephan Huller und Die vier Teufel genannt, aber auch zahlreiche Naturaufnahmen. Wie schon bei den jugendlichen Arbeitern unterteilte ALTENLOH auch die jugendlichen männlichen Angestellten in drei "typische Stufen": den primitivsten Typus, den Durchschnittstyp und den am höchsten entwickelten Typus. Im Gegensatz zur früheren Gruppenbildung, der sozioökonomische Merkmale zugrundelagen, war hier das festgestellte zunehmende kulturelle Interesse einziges Ordnungskriterium. Es ist also keine Gruppierung vor der Auswertung, wie im ersten Falle, sondern nur eine Strukturierung der Ergebnisse, die nichts erklärt, sondern nur beschreibenden Charakter hat. "Die Masse derer, die den primitivsten Typus repräsentieren, sieht etwa so aus: ein großer Teil, etwa 20 %, hat überhaupt noch nichts gesehen"²²⁴⁴, d.h. weder Theater noch Konzert noch Kino etc. Der Kinobesuch sei mit 33 Prozent ziemlich schwach und ausschließlich auf Detektiv- und Räuberdramen gerichtet. An anderer Stelle erwähnte ALTENLOH, daß "der starke Einschlag von Landbewohnern"²²⁴⁵ diese geringe durchschnittliche Besucherzahl verursache. Beim Durchschnittstyp seien dagegen 75 Prozent schon einmal im Kino gewesen, und auch die Zahl derer, die keine der Unterhaltungsmöglichkeiten je genutzt habe, sei gegenüber dem vorigen Typ beträchtlich gesunken. "Ausschlaggebend für den Besuch ist jetzt nicht mehr das Viel und Billig, sondern das Programm. Es muß Naturaufnahmen und ein Großstadtdrama bringen."²²⁴⁶ Zu dem "am höchsten entwickelten Typus", der sich von den übrigen durch eine weitere Vertiefung der Theater- und musikalischen Neigung unterscheidet, zählten die meisten "Einjährigen", aber auch Lehrlinge mit Volksschulbildung. Beide Untergruppen differierten jedoch in bezug auf die Häufigkeit des Kinobesuchs sehr voneinander: Von den "Einjährigen" gingen 18 Prozent wöchentlich ins Kino, von den Volksschulabsolventen dagegen 40 Prozent.²²⁴⁷ Zwar seien sie außerordentlich oft im Kino, doch entsprächen nur wenig Stücke ihrem Geschmack; als Motive kämen in den späteren Jahrgängen immer häufiger die Antworten: 'aus Langeweile' oder 'um die Zeit totzuschlagen'.

²²⁴¹ Ebenda, S. 81.

²²⁴² Diese Zahl von 11 Mannheimer Handwerkern dürfte den obengenannten 32 Prozent entsprechen; ALTENLOH muß also insgesamt 34 Mannheimer Handwerker befragt haben.

²²⁴³ Emilie ALTENLOH, *Zur Soziologie ...*, a.a.O., S. 84.

²²⁴⁴ Ebenda, S. 85.

²²⁴⁵ Ebenda, S. 88.

²²⁴⁶ Ebenda, S. 85.

²²⁴⁷ Siehe: Ebenda.

Die wenigen konkreten Angaben, die ALTENLOH zu den Gehilfinnen im Kaufmannsstand machte, sind oben bereits aufgeführt. Diese besuchten die Kinematographentheater "von Zeit zu Zeit mit der Familie, in späteren Jahren mehr noch mit dem 'Freund' oder mit der 'Bekanntschaft', viel seltener mit Freundinnen"²²⁴⁸. Das Maximum des Besuches liege bei den 14- und 15jährigen und nehme dann von Jahr zu Jahr ab. Schon bei den 14jährigen gelte das Hauptinteresse den Liebesgeschichten, den Dramen mit stark sentimentalem Zug; charakteristische von den Mädchen angegebene Titel seien: Die Rose der Mutter, Fräulein Frau, Der Leidensweg einer Frau, Die Kontoristin, Frauenschicksale.²²⁴⁹ Asta Nielsen in den Stücken von Urban Gad gefalle außerordentlich und erzeuge große Bewunderung. Neben den Dramen interessierten sich die Handlungsgehilfinnen ebenso stark wie ihre männlichen Kollegen für Naturaufnahmen, jedoch weniger als diese für komische Bilder. "Im allgemeinen ist die Interessenintensität auf die einzelnen Gebiete der kinematographischen Darstellung bei beiden gleichmäßig verteilt, aber bei den Mädchen allgemein schwächer ausgeprägt."²²⁵⁰

Für die Frauen der oberen Schichten gelte im wesentlichen dasselbe, was über die jungen Handlungsgehilfinnen gesagt worden sei, nur daß sie, sofern nicht ein Beruf ihre Zeit beschränke, noch viel häufiger ins Kino gingen als diese. Die erwachsenen Angehörigen der oberen Schichten, selbst die regelmäßigen Kinogäste, hätten die Frage nach besonders beliebten Stücken nur selten beantwortet. Man nahm nur "Stellung zum Kino als Gesamterscheinung. ... Man lehnt, von künstlerischen Gesichtspunkten, die Film-darstellungen überhaupt ab. ... Nur hie und da regen sich (meist unter den jüngeren Leuten) Stimmen, die sowohl in der Ausstattung, als auch in der Ausdrucksart berühmter Kinoschauspieler schon heute achtungswerte Leistungen erblicken, die noch viel weiter zu einer neuen Art darstellender Kunst führen können."²²⁵¹ Von 100 Personen der Oberschicht, schätzte ALTENLOH, seien etwa 80 überhaupt einmal und 60 sogar regelmäßig im Kino gewesen; letztere stammten ausschließlich aus dem Offiziers- und Kaufmannsstand. Die Berufe mit akademischer Bildung und die Studenten dagegen wiesen sowohl überhaupt als auch wöchentlich die prozentual niedrigste Zahl von Kinobesuchern auf. Über die Motive der häufigen Kinogänger dieser Schicht räsonierte ALTENLOH: Bei den einen wachse mit der beruflichen und gesellschaftlichen Anspannung "das Bedürfnis nach einem Gegengewicht, nach etwas, das einmal gar keine Anforderungen an das Individuum stellt. Leichte Form der Unterhaltung, bei der weiter gar nichts gewonnen werden soll, wird zur Notwendigkeit. Andre wieder, die viel Zeit und wenig Interessen haben, sie auszufüllen, finden im Kino das geeignete Surrogat, um sich zu zerstreuen, um Sensationen zu erleben."²²⁵² ALTENLOH schien für die Oberschicht als notwendige Abwechslung zu reklamieren, was sie bei den jugendlichen Arbeitern noch als 'Weg zum Verbrechen' ansah. Wenn der Kinematograph von "Theater- und Konzertbesuch ablenkt ... so sind daran wohl nur jene Massen schuld, denen Theater und Konzert nie mehr war als eine momentane Zerstreung"²²⁵³. Gerade dies verlangten jedoch alle Angehörigen dieser Oberschicht vom Kino, es entspreche einer ganz anderen Art von Bedürfnissen als das Theater. Vielen erscheine es deshalb verfehlt, wenn sich der Kinematograph an die Lösung hoher künstlerischer Aufgaben wage. "Es würde damit die wohltuende Naivität und Einfachheit der Darstellung aufgehoben, sofern nicht gar ein bloßes Herabzerren künstlerischer Arbeit zu der Flachheit der Durchschnittsleistung überhaupt der einzige Erfolg wäre."²²⁵⁴ Für die Mehrzahl sei die Qualität der Filme gar nicht bedeutungsvoll, weil ihr Eindruck nie über den Augenblick hinaus lebendig bleibe. Psychologische Studien an den Besuchern und noch häufiger an den Besucherinnen seien vielen (ganz offensichtlich Männern) weit amüsanter als die Filme und "für viele ein Grund, hin und wieder eine Stunde im Kino zu verbringen"²²⁵⁵.

SCHELLER, der die "Soziologie des Kino" für "Bild und Film" besprach, lastete ALTENLOH die Bemerkung mit den 'psychologischen Studien' zu unrecht als "geradezu kindlich" an, hatte sie doch nur die Aussagen von Vertretern der Oberschicht zusammenfassend referiert. Ihm genügte die kurze Behandlung

²²⁴⁸ Ebenda, S. 88.

²²⁴⁹ Herkunft, soweit nach BIRETTs "Verzeichnis" eruierbar: Fräulein Frau (Deutsche Bioskop, Berlin), Regie: Emil Albes, UA: 30.3.1912 (nach LAMPRECHT); Der Leidensweg einer Frau (Pasquali, also italienisch); Die Kontoristin (Cricks und Martin, London).

²²⁵⁰ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 89-90.

²²⁵¹ Ebenda, S. 91.

²²⁵² Ebenda, S. 92-93.

²²⁵³ Ebenda, S. 93.

²²⁵⁴ Ebenda.

²²⁵⁵ Ebenda, S. 94.

der Stellung der Oberschicht zum Kino nicht; er mochte auch als Grund nicht gelten lassen, daß nur sehr wenige Fragebogen aus diesen Kreisen zurückgekommen waren. Es sei ziemlich belanglos, im einzelnen festzuhalten, was Kinder, Arbeiter, Handwerker und Handelsgehilfen beiderlei Geschlechts für einen Geschmack betätigten; es handele sich um bekannte Dimensionen, die dem Psychologen ohnehin klar seien. "Wichtiger wäre schon eine sachliche Fixierung gewesen, wie sich die gutsituierten Bürger, und von noch größerem Werte, wie sich die geistig Gebildeten innerlich im und zum Kino verhalten"²²⁵⁶. Eine unbillige Forderung an ALTENLOH, denn wie sich die 'geistig Gebildeten' zum Kino stellten, konnte man in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ständig in den Zeitungen und Zeitschriften lesen. Die wenigen Bemerkungen ALTENLOHs über die Intellektuellen bestätigen auch, daß es hier keine Unterschiede zur öffentlichen Diskussion gab, daß dies also die eigentlich 'bekannten Dimensionen' waren. SCHELLER, in seiner intellektuellen Überheblichkeit ein typischer Kinoreformer und 'Gebildeter', ließ sich auch von einer empirischen Untersuchung nicht von seinen festgefügtten Vorurteilen über das Kinopublikum abbringen, hätte er doch Kenntnis von wirklichen Bedürfnisstrukturen nehmen müssen. Obwohl er behauptete, was ALTENLOH erforschte, sei alles ohnehin klar, "ein Produkt bekannter Größen, der kulturellen Tradition, welche die Richtung der Bedürfnisse, und der kulturellen Situation, welche den jeweiligen Grad der Bedürfnisse bestimmt"²²⁵⁷, bewies er, daß er doch etwas von ALTENLOH gelernt hatte: "Und im Grunde ist es überall derselbe Trieb: etwas zu sehen das der Alltag nicht bietet, oder das - im Falle des sozialen Films - den Alltag in einem bedeutenden Lichte zeigt ..., kurz die heftigen Neigungen einer über die größte Zeit hin eingesperrten Phantasie weitgehend zu befriedigen"²²⁵⁸.

Mit seiner Kritik stand SCHELLER wohl auch unter den Kinoreformern ziemlich allein. So begrüßte MAYRHOFER die ALTENLOH-Studie: "Es fehlen sichere Daten über die Stellung der breiten Massen zum Kino"²²⁵⁹, und die "Monatshefte der Comeniusgesellschaft" stellten als Nutzen für die Kinoreformbewegung heraus: "Es wird vor allem - und darin sehe ich die schönste Frucht dieser Arbeit - diejenigen, die im Kino ein pädagogisches Mittel sahen, vor einer solchen Überschätzung zurückschrecken. Zwar übt der Kino auf die unbemittelte Bevölkerung, besonders die Jugend, eine sehr große Anziehungskraft aus, aber dies viel weniger wegen seiner Billigkeit und bequemen Erreichbarkeit, als wegen seiner antipädagogischen Eigenschaften."²²⁶⁰

ALTENLOH bestätigte in ihrer abschließenden Zusammenfassung des Publikumsteils, wie sehr das Medium Kinematographie schon 1912/13 ein Massenmedium geworden war: "Im Kinematographen haben wir es also mit einer Erscheinung zu tun, zu der die meisten Durchschnittsmenschen, soweit sie überhaupt im Strome der Zeit mitschwimmen, irgendeine Beziehung haben. ... Der Kino ist eben in erster Linie für die modernen Menschen da, die sich treiben lassen und unbewußt nach den Gesetzen leben, die die Gegenwart vorschreibt."²²⁶¹ Doch das Bedürfnis nach Zerstreung und Unterhaltung sei alt, jedes Zeitalter habe Mittel gehabt, den Unterhaltungstrieb zu befriedigen. Früher habe es Volksfeste, festliche Umzüge und gelegentliche Schaustellungen wandernder Künstlertruppen gegeben, und das Volk habe das Außergewöhnliche, nicht Alltägliche gesucht, die Freude am Schauen; diese Vergnügungsarten seien eine Schöpfung des gesamten Volkskörpers, ein Stück Volkspsyche gewesen. Dieses "Jahrhundert der Arbeit und der Mechanisierung" habe die Notwendigkeit eines Gegengewichts zum "Kampf ums Dasein" im Alltag noch stärker zum Bewußtsein gebracht: "... das Ausruhen in etwas Zwecklosem, in einer auf kein Ziel gerichteten Beschäftigung"²²⁶². Längere Freizeit und bessere Löhne hätten auch den arbeitenden Klassen den Besuch derartiger Vergnügungen ermöglicht. Jahrzehntlang sei die Forderung nach leichter Unterhaltung unterdrückt worden, sozusagen illegitim gewesen: "In einem Zeitalter, in dem der Rationalismus herrschte, in dem das Augenmerk vornehmlich auf den Zweck alles Tuns gerichtet war, wurde die Forderung nach einer künstlerischen Durchdringung aller Lebensgebiete zum Programm."²²⁶³ Das habe bei der Mehrzahl der Gebildeten, die noch heute fest in dieser Auffassung stehe, zu einer "sonderbaren

²²⁵⁶ Will SCHELLER, Altenloh, Emilie, Zur Soziologie des Kinos (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 47.

²²⁵⁷ Ebenda, S. 46.

²²⁵⁸ Ebenda.

²²⁵⁹ Eduard MAYRHOFER, Zur Soziologie des Kino. In: Volkswohl (Wien), Nr. 6, 1914, S. 157.

²²⁶⁰ Zur Soziologie des Kino. In: Monatshefte der Comeniusgesellschaft, Nr. 1, 1915, S. 19-20.

²²⁶¹ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 94.

²²⁶² Ebenda, S. 95.

²²⁶³ Ebenda, S. 96.

Zwitterstellung" zum Kino geführt: "Man geht hin, aber immer mit einem verlegenen und beschämten Gefühl vor sich selber."²²⁶⁴

Nicht nur das Bedürfnis, dem das Kino entspreche, auch die Stoffe des Kinos sah ALTENLOH bereits in der Vergangenheit vorhanden, wobei sie jedoch ausschließlich auf die Merkmale "Sensation und Aufregung" abhob: die Spuk- und Geistergeschichten des Volksmunds, die Jahrmarkt-Schaustellungen mit Indianern, die Darstellungen der wandernden Panoramen von Erdbeben und Schiffskatastrophen, und schließlich die Kolportageliteratur. Als Erben des Theaters mochte sie das Kino bezeichnenderweise nicht gelten lassen, obwohl sie sich darüber beklagte, das Kino habe "doch alle die Massen an sich gezogen, die von jeher nur ins Theater gingen, um sich einen Abend gut unterhalten zu lassen, und die dabei so viel oder so wenig profitierten wie von einer rührenden Filmgeschichte"²²⁶⁵. War ALTENLOH also etwa auch eine jener Gebildeten, die mit einem schlechten Gewissen ins Kino gingen? Wohl kaum, denn sie ging überhaupt nicht ins Kino: Bevor sie ihre Dissertation schrieb, hatte sie ganze zwei, drei Vorstellungen besucht - und ihre Arbeit erweckt nicht den Eindruck, als ob sie dadurch zur regelmäßigen Kinogängerin geworden wäre, geschweige zu einer Kinofreundin.

Der Filmsoziologe PROKOP schreibt: "Das zentrale Problem der Soziologie des Films ist die Frage, ob die Tatsache, daß Filme absetzbar sein müssen, um Profit zu erbringen, bereits garantiert, daß tatsächliche Bedürfnisse der Rezipienten befriedigt bzw. artikuliert werden."²²⁶⁶ Die meisten Kinoreformer - PROKOP nennt LANGE und NOACK, ALTENLOH-Rezensent SCHELLER ist ein weiteres Beispiel - und wohl auch die meisten Literaten bejahten die Bedürfnisfrage - und verachteten das Massenpublikum dafür, besonders wenn es aus der Unterschicht kam. Verachtung, die sich als Liebe gerierte, war ja das Motiv der kinoreformerischen Pädagogen.

Auch ALTENLOH hat die Bedürfnisfrage bejaht: Der massenhafte Besuch bestätigte ihr das erfragte Bedürfnis nach "Zerstreuung und Unterhaltung". Sie sah zwar die kompensatorische ('Gegengewicht' zum Berufsalltag) und eskapistische Funktion dieser Unterhaltung, den gesellschaftlichen Ursachen von Kompensation und Eskapismus ging sie jedoch nicht nach. Ohne eine Antwort darauf zu wissen, formulierte sie immerhin die Frage: "Ist der Geschmack, der in der Auswahl der Stoffe zum Ausdruck kommt, nun eine Folge oder die Vorbedingung des außerordentlich lebhaften Kinobesuchs?"²²⁶⁷ - HORKHEIMER/ADORNO sollten hier einen "Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis"²²⁶⁸ am Werk sehen.

HÄFKER dagegen verneinte die Bedürfnisfrage: "'Verlangt' Jemand die Schundkinematographie?" überschrieb er seine Besprechung des ALTENLOH-Buches. Er las die Publikumsstudie der "Soziologie des Kino" gegen den Strich, suchte Bestätigung in den wenigen Hinweisen auf das Interesse an Naturaufnahmen, um schließlich bei Kindern und "Primitiven" die Urteilsfähigkeit und bei allen grundsätzlich die Urteilsmöglichkeit in Abrede zu stellen, "weil eine wertkinematographische Vorstellung in der breiteren Öffentlichkeit noch nie zu sehen gewesen ist"²²⁶⁹. HÄFKER hatte also eine positivere Meinung vom Durchschnittspublikum, wenn er davon ausging, es würde in Kenntnis des 'Besseren' dieses auch wollen. Wie dieses 'Bessere' ausgestaltet werden sollte, hatte er ja in "Kino und Kunst" ausführlich dargestellt, und er machte ALTENLOH zum "Hauptvorwurf", daß sie sein Buch offenbar nicht kannte, weil sie geschrieben habe: "Die ideale Lichtbildbühne mit einwandfreiem Programm ist trotz aller Bemühungen nicht einmal theoretisch fixiert worden"²²⁷⁰. ("Kino und Kunst" dürfte etwa zum selben Zeitpunkt erschienen sein, als ALTENLOH ihre Dissertation einreichte: im Sommer 1913; HÄFKER kannte aber nur deren Publikationsjahr 1914).

Auch zur methodischen Vorgehensweise ALTENLOHs äußerte sich HÄFKER, stellte ihrem gemäßigt empirischen Ansatz (OBERSCHALL: "... empirically studied on a modest scale"²²⁷¹) seinen geisteswis-

²²⁶⁴ Ebenda.

²²⁶⁵ Ebenda, S. 99.

²²⁶⁶ Dieter PROKOP, Soziologie des Films, Darmstadt und Neuwied 2. Auflage 1974, S. 17.

²²⁶⁷ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 62.

²²⁶⁸ Max HORKHEIMER/Theodor W. ADORNO, a.a.O., S. 129.

²²⁶⁹ Hermann HÄFKER, "Verlangt" Jemand die Schundkinematographie? In: Film und Lichtbild, Nr. 7, 1914, S. 98.

²²⁷⁰ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie ..., a.a.O., S. 51.

²²⁷¹ Anthony OBERSCHALL, a.a.O., S. 87.

senschaftlichen Erfahrungsbegriff entgegen: "Nicht das auf zahlenmäßigem Wege gewonnene Bild der Meinungsverteilung innerhalb einer möglichst allgemeingültig gewählten Menschenmenge ist allein wissenschaftlich sachrichtig und gewiß, sondern es gibt ebenso eine wissenschaftliche Gewißheit über Wert und Unwert scheinbar persönlicher Überzeugungen. Es gibt eine aus dem Zusammenwirken von Sachkenntnis, folgerichtigem Denken und Persönlichkeitsbildung gewonnene wissenschaftliche 'Richtigkeit' auch theoretischer Anschauungen"²²⁷². HÄFKER läßt hier ein weiteres Mal eine bemerkenswerte Parallele zur Kritischen Theorie erkennen.²²⁷³

²²⁷² Hermann HÄFKER, "Verlangt" Jemand ..., a.a.O., S. 98.

²²⁷³ Vgl.. Theodor W. ADORNO, Soziologie und empirische Forschung. In: derselbe u.a., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Darmstadt und Neuwied 1972, S. 81-101.

IV. Filmform und Formtheorie

A. Entwicklungsmodell der Filmform

Vor der Kernfrage dieser Arbeit, wie sich die Erkenntnis der Formmittel des Films durch die Theorie entwickelt hat, ist die weitere Frage zu beantworten: Wie haben sich die Formmittel des Films entwickelt? Denn der Entwicklungsgrad der Filmform, der filmischen Praxis, ist das Maß für den Grad der Erkenntnis der Formmittel des Films, der theoretischen Durchdringung der filmischen Formprobleme. Die vier Entwicklungsstufen der Filmform sind "idealtypisch" formuliert, sie sollen nicht die vielfältigen Mischformen der filmgeschichtlichen Praxis wiedergeben. Die idealtypische Konstruktion wurde gewählt, um ein möglichst eindeutiges Maß für den jeweiligen Fortschritt der Filmtheorie zu erhalten. Die Stufenfolge eins bis drei dokumentiert den Weg der Kamera vom bloßen Aufzeichnungsmittel zum gestalterischen Ausdrucksmittel. Auf der Stufe vier wird aus dem bisher rein visuellen Kommunikations- und Kunstmittel das uns heute vertraute audiovisuelle Medium: 1. Reproduktionsästhetik, 2. Theaterästhetik des Films, 3. Filmästhetik, 4. Tonfilmästhetik.

Stufe 1: Reproduktionsästhetik des Films

Der Film besteht aus einem einzigen, ohne Unterbrechung gedrehten Filmstück, aus einer einzigen "Aufnahme". Film, Aufnahme, Einstellung²²⁷⁴, Szene, Sequenz sind identisch. Filmische Zeit und Realzeit weichen nicht voneinander ab. Weil die Kamera jedoch immer auswählt, immer einen Ausschnitt zeigt, nie die Wirklichkeit in ihrer ganzen Räumlichkeit erfassen kann, ist Reproduktion hier nicht im raumzeitlichen Sinne, sondern nur im zeitlichen Sinne gemeint. Reproduktion bezieht sich jedoch auch auf die Abwesenheit eines bewußten Kunstanspruchs, auf die rein dokumentierende Absicht der frühen Filmhersteller, sei es von Alltagsszenen, Varieténummern oder inszenierten Humoresken.

Die Geschichte der Filmproduktion²²⁷⁵ und damit die erste Stufe der Filmform begann 1894 mit den Kinetoskop-Streifen, die Dickson und Kuhn für Edison herstellten. Szenen artistischen, humoristischen, sportlichen Inhalts von etwa 15 bis 20 Sekunden Länge wurden mit feststehender Kamera im ersten Filmstudio der Welt, der "Black Maria", gedreht. Edisons Regisseure wählten bereits verschiedene Einstellungs-

²²⁷⁴ Der Begriff der "Einstellung" ist leider nicht sehr präzise; er muß weiter unterteilt werden in: Einstellungslänge (nach Metern oder Sekunden), Einstellungsgröße (Totale, Großaufnahme etc.), Einstellungsperspektive (Froschperspektive, Normalsicht, Vogelperspektive) und Einstellungs-"konjunktion", so KAEMMERLING, bzw. -"kombination", so KUCHENBUCH (Schnitt, Ab- und Aufblende, Überblendung, Trickblenden). Im Zusammenhang mit der Einstellungslänge stellt sich die Frage nach der kleinsten filmischen Einheit. Das Einzelbild/Bildkader von vornherein als kleinste filmische Einheit zu bezeichnen, hält der Verfasser für verfehlt. Jedoch kann sich, bei bestimmten Montage- und experimentellen Techniken, eine Einstellung durchaus auf wenige Einzelbilder, wenn nicht ein einziges, beschränken. (Zu den Formmitteln der Kamera siehe als klassischen Text: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, a.a.O., S. 149-153; ferner: Ekkat KAEMMERLING, Rhetorik als Montage. In: Friedrich KNILLI (Hrsg.), Semiotik des Films, München 1971, S. 95; Ulrich KUROWSKI, Lexikon Film, München 1972, S. 27-28 u.a.; Thomas KUCHENBUCH, Filmanalyse, Köln 1978, S. 33-34 u.a.).

²²⁷⁵ Der filmhistorische Teil stützt sich vor allem auf die Arbeiten von Georges SADOUL: "Geschichte der Filmkunst" Wien 1957, Frankfurt am Main 1982 (deutsche Ausgabe von "Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours"), sowie die unübertroffene "Histoire générale du cinéma" (Band I: "L'Invention du cinéma, 1832-1897", Paris 1948; Band II: Les pionniers du cinéma, 1897-1909, Paris 1947; Band III.1: "Le cinéma devient un art - L'avant guerre" Paris 1951; Band III.2: "Le cinéma devient un art - La première guerre mondiale", Paris 1952).

Darüber hinaus wurden benutzt: Jean MITRY, Histoire du cinéma, 3 Bände, Paris 1967, 1969, 1973; Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band I: 1895-1928, München 1973; Lewis JACOBS, The Rise of the American Film, New York 1975 (1939); Eric RHODE, A History of the Cinema from its Origins to 1970, Harmondsworth u.a. 1978; Arthur KNIGHT, The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies, New York 1957; David ROBINSON, The History of World Cinema, New York 1973; Roy ARMES, A Critical History of British Cinema, London 1978; Friedrich von ZGLINICKI, Der Weg des Films, Hildesheim New York 1979 (1956).

größen.²²⁷⁶ Bei Spielszenen, wie in Row in a Chinese Laundry und Opium Den, war es nötig, die gesamte, wie auf einer Bühne aufgebaute, Szenerie zu überblicken (Totale oder Halbtotale); wurde Eugen Sandow the Modern Hercules aufgenommen, ging man näher heran bis zur Halbnah- und amerikanischen Einstellung; der Film The Kiss zeigte die beiden Akteure bei ihrem skandalösen Tun in Nahaufnahme; und um die Grimassen eines niesenden Mannes deutlich ins Bild zu setzen, näherte sich die Kamera in Fred Ott's Sneeze fast bis zur Großaufnahme. Von Kuhn wird behauptet, er habe in seinem Film The Execution of Mary Stuart 1895 erstmals den Stoptrick verwendet, "to produce a convincing effect of the beheading"²²⁷⁷. Die anspruchslosen Spielhandlungen der Kinetoskop-Streifen wurden bereits mit theatralischen Hilfsmitteln in Szene gesetzt: Dekorationen, Darstellern, Kostümen und Masken.

Die ersten öffentlich projizierten Filme der Skladanowsky und Lumière von 1895 handelten ihr Thema ebenfalls noch in nur einer Einstellung ab. In Skladanowskys erstem Programm im Berliner Variété "Wintergarten" gab es ausschließlich, thematisch den Kinetoskop-Filmen verwandte, artistische und tänzerische Nummern in Halbtotale- bis Halbnah-Einstellung: "Ein volles Variété-Programm in 15 Minuten."²²⁷⁸ Die erste Vorstellung der Lumières im Pariser "Grand Café" war dagegen von dokumentarischen Aufnahmen geprägt. Auch hier kamen, je nachdem was man aufnahm, verschiedene Einstellungsgrößen zur Anwendung: Die Arbeiter und Arbeiterinnen, die die Fabrik verlassen, zeigte man in der Totalen (La sortie des usines); dem Frühstück des Babies aber näherte man sich bis zur Naheinstellung (Le déjeuner de bébé). In gewisser Weise kommen alle Einstellungsgrößen in L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat vor. Denn der Zug nähert sich in der Totale, fährt diagonal auf die Kamera zu, bis er das ganze Bild ausfüllt; Leute steigen ein und aus, manche unmittelbar vor der Kamera, also in Nahaufnahme. Im "Grand Café"-Programm befand sich auch ein kleiner, wie alle Filme Lumières im Freien gedrehter Spielfilm, L'arroseur arrosé. "Ein Junge tritt auf den Schlauch eines Gärtners; der untersucht die Spritze, worauf ihm der Wasserstrahl ins Gesicht schießt."²²⁷⁹ Zur abschließenden Bestrafung muß der Gärtner den Jungen, der aus dem Blickfeld der in halbtotale Einstellung feststehenden Kamera gelaufen war, zurück ins Bild holen. Solche Spielszenen waren jedoch selten bei Lumière, der wegen des großen Erfolges seines "Cinématographe" ab 1896 Kameralaute ausbildete und um die Welt schickte, die Natur, das Leben selbst 'auf frischer Tat zu ertappen', wie man damals begeistert ausrief. Einer dieser Kameramänner, Eugene Promio, setzte seinen Apparat in Venedig in eine Gondel, drehte die erste Fahrtaufnahme und tat so den ersten Schritt zu einer freieren Kameraführung. Nach SANDERSON kam es schon ab 1898 zu weiteren Formen von Kamerabewegungen, wie Horizontal- und Vertikalschwenks: "In general, camera movements were the result of a desire or necessity to place the camera in motion and to include a larger field of view than could be obtained in shots with a stationery camera."²²⁸⁰

"Avec Lumière, la photographie animée était devenue un moyen de reproduction. Georges Méliès en fit un moyen d'expression."²²⁸¹ Auch Méliès beschränkte sich in den ersten Jahren seiner Filmarbeit auf Filme in einer Einstellung. Hatte er zunächst Lumière kopiert, so machte er noch 1896 eine für ihn richtungsweisende Entdeckung: "Interessiert es, wie mir die Idee kam, in der Kinematographie Tricks zu verwenden? Mein Gott, ganz einfach! Eine Blockierung des Apparates, dessen ich mich anfänglich bediente (ein ganz einfacher Apparat, in dem der Film oft zerriß oder hängenblieb und nicht weiterlaufen wollte), brachte eine unerwartete Wirkung hervor, als ich eines Tages ganz prosaisch den Place de l'Opera photographierte; ich brauchte eine Minute, um den Apparat wieder freizubekommen und in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen natürlich ihre Plätze gewechselt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Blockierung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer, die zu

²²⁷⁶ Unterschiedliche Einstellungsgrößen, von der Halbtotale bis zur Großaufnahme, benutzte bereits die Porträtphotographie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ja, man kannte sogar eine Art amerikanische Einstellung, die "Kniestück", "figure jusqu'aux genoux" bzw. "three quarter length" genannt wurde. Nach: Ellen MAAS, Die goldenen Jahre der Photoalben, Köln 1977, S. 62.

²²⁷⁷ David ROBINSON, The History of World Cinema, a.a.O., S. 36.

²²⁷⁸ Aus einer Skladanowsky-Anzeige, zitiert nach: Friedrich von ZGLINICKI, Der Weg des Films, a.a.O., S. 242. Zu Skladanowsky siehe auch: Helmut H. DIEDERICH, Projektion für Alle. Max Skladanowsky und der frühe deutsche Film. In: Zelluloid (Köln), Nr. 25, Sommer 1987, S. 69-76.

²²⁷⁹ Ulrich GREGOR/Enno PATALAS, Geschichte des Films, München Gütersloh Wien 1973, S. 15.

²²⁸⁰ Richard Arlo SANDERSON, A historical study of the development of american motion picture content and techniques prior to 1904, New York 1977, S. 173.

²²⁸¹ Georges SADOUL, Histoire générale du cinéma. Band I, a.a.O., S. 366.

Frauen geworden waren. Der Trick durch Ersetzen, Stoptrick genannt, war gefunden, und nach zwei Tagen filmte ich die ersten Verwandlungen von Männern in Frauen und die ersten plötzlichen Auflösungen, die anfangs so großen Erfolg hatten."²²⁸² Diese Anekdote erzählt Méliès in dem wohl frühesten formästhetischen Aufsatz, seinem Erfahrungsbericht "Les vues cinématographique", der 1907 in einem Photographie-Jahrbuch erschien. Was der Stoptrick in Le manoir du diable von 1896, "la première vraie mise en scène de Méliès"²²⁸³, bewirkte, beschreibt Guido SEEBER: "Man sah in einem gotischen Gewölbe eine Fledermaus unstet herumfliegen, die sich dann auf den Erdboden niederließ und sich im Augenblick in den Teufel verwandelte."²²⁸⁴ Die frappierende Wirkung des Stoptricks beruht auf der Illusion der Kontinuität. Bedingung für die Täuschung ist, daß Kameraposition und Bildausschnitt nicht verändert werden; trotz mehrfachen Anhaltens und Weiterdrehens kann hier also von einer einzigen Einstellung gesprochen werden.²²⁸⁵

Der Stoptrick, mit dessen Hilfe Méliès Personen und Dinge verschwinden ließ oder vertauschte, war sein virtuosester, aber auch einfachster Trick. Daß er überdies sein erfolgreichster war, zeigt sein Bedauern darüber, daß "jene (Tricks), die man durch Übereinanderphotographieren zustande bringt, was bei weitem das Schwierigste ist, außer von denen, die die Schwierigkeiten kennen, kaum gewürdigt werden"²²⁸⁶. Die Kombination solcher Mehrfachbelichtung - die bereits von der Photographie her bekannt war²²⁸⁷ - mit dem Stoptrick führte Méliès zu tricktechnischen Meisterwerken, wie Le mélomane von 1903, in dem er sich mehrfach den Kopf abnimmt und ihn hochwirft, wo seine Köpfe in Telegraphendrähten hängenbleiben und wie Noten zwischen Notenlinien aussehen. Wie sehr Méliès von einer feststehenden Kamera ausging, zeigt seine Fahrtaufnahme in L'homme à la tête de caoutchouc (1902): Statt die Kamera zum Objekt wurde das zu filmende Objekt - des Meisters Kopf - auf die Kamera zu bewegt. Die von Méliès bevorzugte Einstellungsgröße war die Bühnentotale, bei der man die gesamte Handlung, die sich vor der Kamera abspielte, gleichzeitig überblicken konnte. Nahaufnahmen oder gar Großaufnahmen benutzte er nur sehr selten und dann auch nur als Trickeinblendungen in eine Totale oder Halbtotale.

Stufe 2: Theaterästhetik des Films

Das ohne Unterbrechung gedrehte Filmstück, die Aufnahme, entspricht einer Szene des Films. Eine Szene ist ein inhaltlich oder vom Schauplatz her in sich geschlossener Filmabschnitt. Ein Film setzt sich aus mehreren Aufnahmen zusammen, die jeweils eine Szene beinhalten. Im Vergleich zur ersten Stufe werden jetzt Ortswechsel und Zeitsprünge möglich, aber innerhalb einer Szene gilt noch immer die für die klassische Theaterdramaturgie charakteristische Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Vom Theater bezog die Filmproduktion bald auch professionelle Schauspieler und Autoren.

Filme, die in einer einzigen Einstellung gedreht waren, dürften bis etwa 1902-05 noch sehr verbreitet gewesen sein.²²⁸⁸ Doch schon 1895 hatte Lumière vier Ein-Minuten-Filme über die Feuerwehr aneinandergeklebt und damit erstmals die zweite Stufe der Filmformentwicklung angedeutet. "Die Schnitt-Technik

²²⁸² Georges MÉLIÈS, Die Filmaufnahme. In: Herbert BIRETT (Hrsg.), Georges Méliès, Frankfurt 1963, S. 72-73. Original: Les vues cinématographiques. In: Annuaire général et international de la photographie, 1907; nachgedruckt in: Georges SADOUL, Georges Méliès, Paris 1961, S. 87-112; Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès, Paris 1961, S. 52-66.

SADOUL weist darauf hin, daß Lumière der erste Filmtrick zu verdanken sei: "Im Januar 1896 ließ man im Grand-Café den Film Demolition d'un mur verkehrt ablaufen. Durch dieses bereits im Zootropen angewandte Verfahren schien sich die Mauer plötzlich wieder aufzubauen und aus einer Staubwolke zu erheben." Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 31.

²²⁸³ Georges SADOUL, Georges Méliès, a.a.O., S. 174.

²²⁸⁴ Guido SEEBER, Der Seeberograph und das Seeberophon. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.), Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber, Berlin (West) 1979, S. 35.

²²⁸⁵ Die Einordnung des Stoptricks (und anderer Filmtricks) in die Stufe 1 der Filmformentwicklung ist nicht unproblematisch. Mit einigem Recht ließe sich auch sagen, daß hier der Kamera bereits eine kreative Aufgabe zugewiesen wird, die über die bloße Aufzeichnung hinausgeht. Man kann den Stoptrick etc. ebenfalls als Montage innerhalb einer Einstellung ansehen und deshalb der Stufe 3 zuordnen.

²²⁸⁶ Georges MÉLIÈS, Die Filmaufnahme, a.a.O., S. 73.

²²⁸⁷ Nach SADOUL wurde die Mehrfachbelichtung 1861 von dem Amerikaner Mummier eingeführt (Histoire générale du cinéma, Band II, a.a.O., S. 54). Für den deutschen Sprachraum beschrieb Kleffels Handbuch der Photographie aus dem Jahre 1868 "wohl erstmalig" die Doppelgängerbilder (Guido SEEBER, Der Trickfilm, Berlin 1927, Frankfurt 1979, S. 41).

²²⁸⁸ Ursprünglich bestand auch der Spielfilm nur aus einer einzigen Szene, und erst 1906 hatte man begonnen, verschiedene Szenen und Einstellungen aufzunehmen. Es dauerte dann Jahre, bis man das künstlerische Schneiden und Zusammensetzen lernte". Oskar MESSSTER, Mein Weg mit dem Film, Berlin-Schöneberg 1936, S. 100.

entwickelte sich mit den Notwendigkeiten der großen Kamera-Reportagen. Die erste war Le Couronnement du Tsar Nicolas II, die im Frühling 1896 ... aufgenommen wurde."²²⁸⁹ Ebenfalls 1896 filmt der Lumière-Kameramann Marius Sestier in Australien das Pferderennen um den "Melbourne Cup".²²⁹⁰ Der Film besteht aus fünf halbtotale bis totale Einstellungen.²²⁹¹ 1. Ein Pferd wird gesattelt; 2. Zuschauer flanieren vor einer Tribüne; 3. die Honoratioren treffen ein; 4. die Pferde werden zum Start geführt; 5. das Rennen: über Zuschauer hinweg, die ihre Hüte schwenken, sieht man im Hintergrund auf der Rennbahn die Pferde vorbeilaufen. Über den amerikanischen Film zwischen 1898 und 1904 schreibt SANDERSON: "Techniques of film composition appeared more frequently as the cameramen had longer rolls of film for their cameras and could move their cameras around to get more than one shot of the subject from more than one camera angle. ... Films containing techniques of film composition were generally of the news type or of a similar type where the photographic process took place under conditions which could not be controlled or in which the action could not be repeated. Since the action could not be manipulated, control was established by moving the camera and taking shots at various angles and various distances from the subject. News and sports films showed the greatest use and development of film techniques. However, when the news films were reconstructions, they revealed the old method of photographing in one shot and one angle."²²⁹² Die frühesten Spielfilme mit mehreren Szenen waren in Frankreich und den USA entstandene Darstellungen der Passion Christi.

Doch erst Méliès brachte den entscheidenden Fortschritt: "Der geniale Einfall Méliès' war, daß er für den Film systematisch Mittel des Theaters anwandte: Szenarium, Schauspieler, Kostüme, Maske, Bühnenbilder, Maschinerie, Aufteilung in Szenen oder Akte"²²⁹³ Seine ersten Filme, die mit Sicherheit aus einer Folge von Szenen bestanden, sind von 1899: L'affaire Dreyfus und Cendrillon. In seinem bereits erwähnten formästhetischen Aufsatz von 1907 schreibt Méliès über die Parallelen und Unterschiede der Arbeit an seinen Filmen im Vergleich zum Theater: Diese Arbeit der Komposition und Vorbereitung der Szenen "entspricht vollkommen der Vorbereitung eines Theaterstückes, mit dem einzigen Unterschied, daß der Autor auf dem Papier alles selber kombinieren können muß, und folglich Autor, Regisseur, Bühnenbildner und oft sogar Schauspieler in einer Person sein muß, wenn er ein geschlossenes Ganzes auf die Beine stellen will. Der Erfinder der Szene muß sie auch selbst leiten"²²⁹⁴. Die Dekors und die Requisiten werden aus Holz und Leinwand gebaut und schwarzweiß angemalt. Auch die Schauspielerschminke besteht ausschließlich aus schwarz und weiß. "Die Malerei wird äußerst sorgfältig ausgeführt, im Gegensatz zur Theatermalerei ... um den künstlichen Dingen, die der Apparat mit absoluter Präzision photographiert, ein echtes Aussehen zu geben. ... Aus demselben Grunde müssen die meisten Kostüme eigens in den Farben angefertigt werden, die auf der Photographie gut herauskommen und sich obendrein noch zum späteren Kolorieren eignen."²²⁹⁵ Méliès hatte die Erfahrung gemacht, daß es sehr schwierig sei, gute Schauspieler für den Kinematographen zu finden. Theaterschauspieler seien oft schlecht, weil sie "nach konventionellen Prinzipien Pantomimen spielen"²²⁹⁶ und, des fehlenden Publikums wegen, sich während des Spiels mit der Kamera beschäftigten. "Der Schauspieler muß sich vorstellen, er sei stumm und müsse sich Schwerhörigen, die ihn ansehen, verständlich machen. Sein Spiel muß nüchtern und sehr ausdrucksvoll sein; nur wenige Gesten, die aber sehr sauber und sehr klar sein müssen. Gutes Mienenspiel und richtige Haltung sind unerlässlich. ... In der Kinematographie ... ist das Wort nichts, die Geste alles."²²⁹⁷ Méliès' Gestensprache war jedoch noch sehr unterentwickelt: In La Fée carabosse von 1906 deuten sich die Schauspieler auf die Augen, wenn sie "sehen" ausdrücken wollen, heben die Arme und fuchteln herum, wenn sie Aufregung und Angst mimen.

Méliès beharrte auf der Bühnentotale und auf der Abfolge von Bildern (Tableaux). Dies hatte dramaturgische Konsequenzen: "Da die Personen auf einer Photographie alle zusammenkleben, muß man sehr

²²⁸⁹ Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 29-30.

²²⁹⁰ Siehe: Erik BARNOUW, Documentary. A History of the NonFiction Film, London Oxford New York 1980, S. 11, 15; Joachim KRECK, Australien. In: Ulrich KUROWSKI (Hrsg.), Lexikon des Internationalen Films. Band 1, München Wien 1975, S. 26.

²²⁹¹ Der Verfasser hat diesen Film im Juni 1981 im Frankfurter Kommunalen Kino mehrfach sehen können.

²²⁹² Richard Arlo SANDERSON, a.a.O., S. 174-175.

²²⁹³ Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 36.

²²⁹⁴ Georges MÉLIÈS, Die Filmaufnahme, a.a.O., S. 68.

²²⁹⁵ Ebenda, S. 68-69.

²²⁹⁶ Ebenda, S. 70.

²²⁹⁷ Ebenda.

darauf achten, die Hauptpersonen loszulösen, indem man sie vorn hinstellt, und den Eifer der Nebenpersonen zu bremsen, die immer dazu neigen, an der falschen Stelle zu gestikulieren."²²⁹⁸ Die einzelnen Handlungsphasen mußten deshalb nacheinander und nicht gleichzeitig ablaufen. Auf den Gedanken, statt die Nebenpersonen unnatürlich erstarren zu lassen, die Hauptpersonen durch Halbnah- oder Naheinstellungen herauszugreifen, kam Méliès nicht. Das Problem des zeitlichen Überlappens der Handlung eines Schauplatzes in den nächsten löste er ebenfalls nach Theaterkonvention: "In Voyage à travers l'impossible zeigt ein Bild das Innere eines Eisenbahnwagens. Der Zug hält. Alle Reisenden steigen aus, der Wagen bleibt leer. Das folgende Bild stellt einen Bahnhof dar. Die Menge erwartet die Ankunft des Zuges auf einem leeren Bahnsteig. Die Lokomotive fährt in den Bahnhof ein, der Zug bleibt wieder stehen, und aus den diesmal von außen gesehenen Waggons steigen die gleichen Reisenden zum zweiten Mal aus"²²⁹⁹.

Avantgardist, schöpferischer Förderer der Filmform war Méliès jedoch nur bis 1902, bis zu Le voyage dans la lune. Danach wiederholten sich im wesentlichen die formalen Mittel und sogar die Themen. Gegen Ende seiner Produktion wurden die Filme schwerfälliger, weil er sie durch - die mittlerweile üblichen - Zwischentitel erklären zu müssen glaubte, so in A la conquête du pôle von 1912. "Von 1900 bis zum Ende seiner Laufbahn gegen 1912 ist eine Entwicklung Méliès' kaum wahrnehmbar; er bleibt seiner Ästhetik des gefilmten Theaters treu."²³⁰⁰

Méliès hatte nach 1900 sein Atelier in Montreuil nicht mehr verlassen. Andere Regisseure, wie die Engländer Smith und Williamson sowie der Amerikaner Porter, zeigten jedoch bald, daß die Zukunft des Spielfilms in der Verwendung von Außenaufnahmen und realistischen Dekors lag. Edwin S. Porter, der für Edison arbeitete, drehte 1903 den viertelstündigen Western The Great Train Robbery, dessen Innenaufnahmen zwar wie bei Méliès als Bühnentotalen aufgenommen wurden. "But as soon as Porter moved his camera away from the studio stage, where all the action could be controlled, he was forced to use set-ups that cut into the scene at an angle, that brought the camera closer to the actors, that required the actors to enter from behind the camera or exit toward it."²³⁰¹ Porter erzählte zwar seine Geschichte noch naiv linear.²³⁰² Erst als der Überfall abgeschlossen ist und die Räuber geflohen sind, wird der Telegraphist befreit und die überaus kurz geratene Verfolgungsjagd beginnt. Doch nutzte er die Palette der damaligen filmtechnischen Möglichkeiten zur dramatischen Steigerung: Doppelbelichtung, Stoptrick, Fahraufnahme und Kameraschwenk. "Porter behandelte eine Szene bereits wie eine Einstellung; ein Schnitt bedeutet für ihn nicht nur eine Trennung von zwei Vorgängen, sondern auch eine Verknüpfung. Aber er dachte nicht daran, die Szene selbst in verschiedene Einstellungen aufzulösen"²³⁰³.

Die Standardproduktion dieser Jahre war filmsprachlich längst nicht so abwechslungsreich. Ein Beispiel dafür ist der deutsche Film von 1906 Ein Volksgericht im Mittelalter, den ZADDACH analysiert: "Er zerfällt in fünf Akte im Anschluß an die übliche Akteinteilung des Bühnendramas. Erste Szene Wald, zweite Szene Marktplatz, dritte Gericht, vierte Kerker, fünfte Marktplatz mit Scheiterhaufen. Jede dieser Szenen bringt eine Fülle von Bewegungsmomenten, aber sie sind nicht in filmgerechter Weise ausgenützt, sondern im Stil des Bühnenszenariums gesehen. Das Szenarium bleibt während des ganzen Bildes unverändert. Die Bewegung wird in den festen Bildrahmen hineingeleitet. Z.B., - im letzten Bild ist das Szenarium der Marktplatz mit dem Scheiterhaufen, - nun wird nicht gezeigt, wie die Henkersknechte das Mädchen aus dem Kerker holen und zur Richtstätte hinschleppen, sondern nur ihre Ankunft am Scheiterhaufen wird dargestellt. Auf ähnliche Weise wird an anderen Stellen niemals die Bewegung selbst, sondern nur ihr Abschluß zum Ausdruck gebracht. Die Gerichtsszene enthält den im Bühnendrama geforderten dramatischen Höhepunkt, aber keinen Höhepunkt in der Bewegung, vielmehr einen Stillstand, in dem nur der Ansager, resp. der Texttitel Gewicht erhält. Schwach ist die Szene im Kerker. Sie bringt nur eine Wiederholung der Vorgänge, die im vorhergehenden Bild gezeigt wurden. Offenbar ist sie in erster

²²⁹⁸ Ebenda.

²²⁹⁹ Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 37-38.

²³⁰⁰ Ebenda, S. 38.

²³⁰¹ Arthur KNIGHT, The Liveliest Art, a.a.O., S. 25.

²³⁰² Siehe die Protokolle des Films in: David ROBINSON, The History of World Cinema, a.a.O., S. 39-40; Lewis JACOBS, The Rise of the American Film, a.a.O., S. 43-46.

²³⁰³ Ulrich GREGOR/Enno PATALAS, Geschichte des Films, a.a.O., S. 31.

Linie wegen der bühnentechnischen Einteilung in fünf Bilder eingeschoben. Die Szene ähnelt insofern dem Akt des Bühnendramas, als der Standort des Photographen ... nicht gewechselt wurde."²³⁰⁴

Zwar sorgte die starke Produktionsausweitung um 1906, besonders durch den Marktführer Pathe, bei den Spielfilmen für eine Differenzierung in Genres, wie Ausstattungsfilm, Lustspiel, Liebesdrama, doch hatte das Publikum bald die immergleichen "komischen Verfolgungen" und Expres-Melodramen über. Die Krise um die Jahreswende 1907/08 war nicht nur eine Kinotheater-Krise, sondern auch eine Themen-Krise.²³⁰⁵ Abhilfe sollte das Rezept des Kunstfilms, des "film d'art" in mehrfacher Hinsicht schaffen: Vom Theater her bekannte Schauspieler wurden in literarisch ausgewiesenen Stücken namhafter Autoren eingesetzt, um auch die oberen Gesellschaftsschichten zum Kinobesuch zu veranlassen.²³⁰⁶ Formästhetisch brachten die "films d'art" jedoch keinen Fortschritt, im Gegenteil, denn damit wurde der Theaterästhetik im Film - mit ihren in Totalen gedrehten Bildern und ihrem überdrehten Pantomimenspiel - noch die höheren Weihen der Kunst verliehen. Die erste und wichtigste Produktion der "Société du film d'art", L'assassinat du duc de Guise, hatte immerhin in Le Bargy einen Regisseur und Mitspieler, der sich über die Psychologie der Rollen Gedanken gemacht hatte: "Er wollte das Wort durch die Mimik ersetzen, ohne in die Konventionen der Pantomime oder in die Gestikulation zu fallen. Er schrieb seiner Truppe langsame, bedächtige, ausdrucksvolle Bewegungen vor. Und die fast gänzliche Unbeweglichkeit, die er momentweise annahm, steht im Gegensatz zur Unruhe der Gestalten Méliès'."²³⁰⁷ Nach der Aufsehen erregenden Premiere des Films im Dezember 1908 schrieb Adolphe Brisson eine Besprechung für "Le Temps", die in der Literatur als erste Filmkritik überhaupt angesehen wird.²³⁰⁸

Das Denken der Filmregisseure in theaterästhetischen Kategorien - besonders die Unterteilung des Films in Szenen oder Akte, die jeweils an einem Stück gedreht werden, also die zweite Stufe der Filmformentwicklung - war für die Filmproduktion in Europa bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs vorherrschend. In diesen Jahren begann aber auch, wie das Beispiel Asta Nielsen zeigt, die Herausbildung einer filmspezifischen Mimik und Gestik.

Stufe 3: Filmästhetik

Das ohne Unterbrechung gedrehte Filmstück, die Aufnahme, entspricht einer Einstellung, d.h. einem Teil einer Szene des Films. Die Szene wird zur Sequenz, zur Abfolge einer Reihe von Einstellungen, mit denen eine Handlung an einem bestimmten Ort in ihre Bestandteile zerlegt werden, gar ein neuer raumzeitlicher Zusammenhang geschaffen werden kann. Die Montage ermöglicht eine von der Realzeit unabhängige filmische Zeit, einen vom Realraum unabhängigen filmischen Raum.

Das Grundprinzip der dritten Stufe, den Wechsel der Einstellungsgröße innerhalb einer Szene, brachte als erster der Engländer George Albert Smith im Jahre 1901. Smith, als gelernter Porträtfotograf an Großaufnahmen gewöhnt, glaubte in Grandma's Reading Glass und As Seen Through a Telescope die Zuschauer noch auf die ungewohnt nahen Bilder vorbereiten zu müssen: Er suggerierte dem Publikum den Blick durch eine Leselupe bzw. ein Fernglas. In The Mouse in the Art School sieht man "zunächst in einer Einstellung die ruhig an den Staffeleien arbeitenden Studentinnen und danach die Panikszene. Zwischen beiden Szenen ist als unentbehrliche Erklärung die Nahaufnahme der aus ihrem Loch herausschlüpfenden Maus eingefügt. Die Festlegung, wo etwas eingefügt wird, das ist schon Montage, zwar eine noch sehr einfache Form, aber sie ist schon für die Gesamtheit der Erzählung notwendig geworden."²³⁰⁹

James Williamson, ein weiterer Engländer, zeigte mit Stop Thief (1901), "that the possibility of continuous action passing from shot to shot was already understood at this stage of the cinema's develop-

²³⁰⁴ Gerhard ZADDACH, Der literarische Film, Berlin 1929, S. 12.

²³⁰⁵ Bereits im August 1907 zitierte "Der Komet" aus der "Täglichen Rundschau" über die Kinosituation in Berlin: "Die Zahl der 'Kientöpfe' ... beginnt abzunehmen." (Der Komet, Nr. 1171, 31.8.1907, S. 11).

²³⁰⁶ Adolph Zukor machte einige Jahre später daraus den Slogan: "Famous Players in Famous Plays".

²³⁰⁷ Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 79.

²³⁰⁸ Siehe: René JEANNE/Charles FORD, Le cinéma et la presse 1895-1960, Paris 1961, S. 39.

²³⁰⁹ Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band 1, a.a.O., S. 30.

ment"²³¹⁰. Der Amerikaner Porter drehte 1902, ein Jahr vor The Great Train Robbery, "the first American dramatic film"²³¹¹. The Life of an American Fireman - ein Thema, das bereits Williamson (Fire, 1902) und gar ein Kinetoskop-Streifen (Fire Rescue, 1904) behandelt hatten. Dazu Lewis JACOBS: "The last scene also is noteworthy, for it actually comprises three different shots: (1) the arrival at the fire, (2) the imperiled woman and child, (3) the descent down the ladder. This is one of the earliest signs of a realization that a scene need not be taken in one shot but can be built by a number of shots."²³¹² Alfred Collins, bei Gaumont British unter Vertrag, setzte in Marriage by Motor (1903) Gegenschnitte ein, "indem er abwechselnd die beiden einander verfolgenden Autos zeigte und damit betonte, daß er abwechselnd den Gesichtspunkt des Verfolgers und der Verfolgten einnahm"²³¹³. Diese und weitere Beispiele, wie Rescued by Rover (1905)²³¹⁴ der Engländer Cecil Hepworth und Lewin Fitzhamon, zeigen, daß es gerade die zunächst sehr beliebten Verfolgungsfilme waren, die mit ihren ständig wechselnden Schauplätzen für eine freiere Kameraführung bei Außenaufnahmen sorgten. Doch erst David Wark Griffith, dessen erste Regiearbeit, Adventures of Dollie (1908), ebenfalls ein Verfolgungsfilm war, führte die flexiblere Kamera bei Innenaufnahmen ein. Indem er Formelemente, die bisher nur vereinzelt und eher zufällig angewandt worden waren, systematisch weiterentwickelte, wurde er zum Schöpfer der Filmsprache: "Griffith began to work out a syntax of screen narration. ... The motion picture spent the years up to 1908 learning its letters. Now, with Griffith, it was studying screen grammar and pictorial rhetoric."²³¹⁵

Zwischen 1908 und 1913 drehte Griffith etwa 450 Filme für die "American Mutoscope & Biograph Company", kurz "Biograph".²³¹⁶ Seine Entwicklung kennzeichnet anschaulich ein quantitativer Vergleich: Adventures of Dollie enthielt 13 Einstellungen und 12 Kamerapositionen; The Girl and Her Trust von 1912 war nur ein knappes Drittel länger, wies jedoch 130 Einstellungen auf, die von 35 Kamerapositionen aufgenommen waren. Zunächst schnitt Griffith, wie vor ihm schon andere, erläuternde Großaufnahmen zwischen die üblichen frontalen Halbtotale (z.B. in Betrayed by a Handprint, 1908; The Valet's Wife, 1908; The Sacrifice, 1908). Generell ging Griffith näher mit der Kamera an seine Akteure heran als bis dahin üblich. Zeigte er zunächst noch die ganze Person (For Love of Gold, 1908), so gebrauchte er bald die Einstellung von Kopf bis Knie, die später von den erstaunten Franzosen "plan americain", amerikanische Einstellung, genannt werden sollte (z.B. A Strange Meeting, 1909). Die nähere Kamera ermöglichte und benötigte jene verhaltene, realistische Schauspielerei, zu der Griffith die Mitglieder seiner Truppe anhielt.

Die Rückblende mittels Schnitt soll Griffith das erste Mal in The Fatal Hour (1908) eingesetzt haben. Dann montierte er zwei getrennte Handlungen so, daß sie aufeinander zu liefen und sich vereinigten (Where Breakers Roar, 1908) bzw. gleichzeitig abliefen und abwechselnd gezeigt wurden (The Drunkard's Reformation, 1909). Diese Montageformen führten konsequent zu Griffiths bekanntestem Formbeitrag, der "last minute's rescue", der dramatisch zugespitzten Parallelmontage also, die zum ersten Mal in The Lonely Villa 1909 zu sehen war. Damit hatte er eine neue Qualität des filmischen Ausdrucks erreicht: Die Herrschaft des Regisseurs über die Zeit durch die Montage. "Griffith could speed up the tempo of a rescue operation, momentarily slow it down, hold off the actual rescue for as long as it seemed necessary to him, and then rush the final action to the climax."²³¹⁷ Wie die Analyse von The Lonedale Operator (1911) zeigt, bestand die Rettung in letzter Minute nicht nur aus abwechselnd aneinandergeklebten und

²³¹⁰ Roy ARMES, A Critical History of British Cinema, a.a.O., S. 41.

²³¹¹ Lewis JACOBS, The Rise of the American Film, a.a.O., S. 38.

²³¹² Ebenda, S. 41.

²³¹³ Georges SADOUL, Geschichte der Filmkunst, a.a.O., S. 49.

²³¹⁴ Der Film lief in Deutschland unter den Titeln Der treue Cäsar und Durch seinen Hund gerettet (siehe "Der Komet", Nr. 1072, 7.10.1905, Anzeigen).

²³¹⁵ Terry RAMSAYE, A Million and One Nights. A History of the Motion Picture, London 1964 (1926), S. 508.

²³¹⁶ Zu Griffiths "Lehrzeit" bei der Biograph nahmen europäische Filmhistoriker in der Vergangenheit meist erstaunlich undifferenziert Stellung. Sie erkannten zwar seinen Rang an, trugen aber kaum originelle Gedanken bei. Der Grund: Sie kannten die entsprechenden Filme nicht, mußten sich ausschließlich auf schriftliche Quellen stützen, wie Lewis JACOBS (The Rise of the American Film, a.a.O.) und Linda ARVIDSON-GRIFFITH (When the Movies Were Young, New York 1925/1969). Glücklicherweise wurden in den siebziger Jahren einige genauere Untersuchungen vorgelegt, darunter die hervorragende Studie von Robert M. HENDERSON: "D. W. Griffith. The Years at Biograph", New York 1970. Darüber hinaus liegen dem Griffith-Abschnitt zugrunde: Kemp R. NIVER, D. W. Griffith. His Biograph Films in Perspective, Los Angeles 1974; Edward WAGENKNECHT/Anthony SLIDE, The Films of D. W. Griffith, New York 1975; Robert M. HENDERSON, D. W. Griffith. His Life and Work, New York 1972.

²³¹⁷ Robert M. HENDERSON, D. W. Griffith. The Years at Biograph, a.a.O., S. 167.

immer kürzer werdenden Filmstücken zweier Handlungsstränge. Vielmehr baute Griffith die Spannung seines Publikums mit einer komplizierten rhythmischen Struktur auf, bei der sich schnelle und langsamere Phasen abwechselten und die nicht zuletzt vom Tempo dessen abhing, was auf dem einzelnen Filmstück zu sehen war.²³¹⁸

Die weiteren Fortschritte der Filmform seien hier nur stichwortartig zusammengefaßt, denn der Zeitrahmen des Hauptteils dieser Arbeit endet mit dem Jahre 1914. Was Griffith in den Ein- und Zweiaktern der frühen Jahre gelernt hatte, breitete er mit auch heute noch frappierender Meisterschaft in seinen Hauptwerken The Birth of a Nation (1915) und Intolerance (1916) aus. DADEK gibt mit Recht zu bedenken, "daß aber die 'Aufstellung' der Filmdramaturgie nicht einem einzelnen, auch nicht von dem künstlerischen Genie eines Griffith, zugesprochen werden kann, sondern daß sie als Summe der Leistungen einer ganzen Epoche und außerdem als Frucht ihrer interpretierenden und systematisierenden theoretischen Arbeit zu gelten hat."²³¹⁹

Mit seiner engen Verbindung von schöpferischer Filmpraxis und theoretischer Reflexion brachte in den zwanziger Jahren der russische Film den Höhepunkt der Montageästhetik und des stummen Films an sich. Auf Griffith' Montagetechniken aufbauend, entwickelte Wsewolod Pudowkin die erzählende, emotionale Montage weiter (Mutter, 1926; Das Ende von St. Petersburg, 1927), versuchte sich Sergej M. Eisenstein mit wechselndem Erfolg an abstrakten Montageformen wie der Konfliktmontage und der intellektuellen Montage (Streik, 1924; Panzerkreuzer Potemkin, 1925; Oktober, 1927).

Stufe 4: Tonfilmästhetik (Erweiterung um Ton und Farbe)

Die Hinzufügung des Tons drängt die Montageästhetik zugunsten des Spiels wieder zurück. Die allerersten Tonfilme entsprechen, aus technischen Gründen, sogar eher der Stufe der Theaterästhetik. Generell hat die neue Möglichkeit, Wirklichkeit naturgetreuer auf die Leinwand zu bringen, geradezu zwangsläufig einen Naturalismus der Filmform zur Folge. Der natürliche Farbenfilm ab 1938 verstärkt diese Tendenz. In den ersten Tonfilmjahren sind einige Regisseure noch recht experimentierfreudig, so Fritz Lang (M, 1931), René Clair (Unter den Dächern von Paris, 1930) und Dziga Vertov (Enthusiasmus, 1930). Doch das bleiben Ausnahmen, bald dominiert die synchrone, naturalistische Tonverwendung. Der Farbfilm verdrängt zunehmend den Schwarzweißfilm und damit dessen graphisch-expressiven Charakter.

²³¹⁸ Siehe: ebenda, S. 175-176.

²³¹⁹ Walter DADEK, Das Filmmedium, München Basel 1968, S. 212.

B. Entwicklungsstufen der Formtheorie des Films

Auch der Fortschritt der Formtheorie läßt sich in vier Stufen rekonstruieren: 1. Kunstfrage, 2. Schauspielertheorie, 3. Kameratheorie, 4. entwickelte Formtheorie. In den ersten beiden Stufen wird dabei ein systematisierender Vorgriff auf den Hauptteil dieser Arbeit gegeben, werden die Theorien der Frühgeschichte in die Gesamtentwicklung der Formtheorie eingeordnet. Darüber hinaus soll die vergleichende Betrachtung des Filmformmodells Auskunft über Zeitverzögerungen, Leerstellen und Sonderentwicklungen der Theorie geben.

Stufe 1: Kunstfrage

Theoretische Aussagen über das neue Medium Film gab es erst, seit im Zusammenhang mit Kino die Kunstfrage gestellt wurde. Als die französischen "films d'art" nach Deutschland kamen, hatten sie Diskussionen in der Kinofachpresse darüber zur Folge, was denn nun eigentlich ein "Kunstfilm" sei. Auch die ersten Filmkritiken wurden von den "films d'art" und den neuerrichteten Kinopalästen ausgelöst. Der Kunstanspruch des Kinos geriet vor allem zum Streitpunkt, als die Kinotheater den Bühnentheatern die Besucher in Massen abspenstig machten. Die kulturpolitischen und ästhetischen Probleme des Films sind seither nicht wieder in dieser Breite diskutiert worden, wie in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg.

Drei Gruppen waren es hauptsächlich, bei denen die Kunstfrage des Films Kontroversen auslöste:

a) innerhalb der Kinobranche und der kinematographischen Fachpresse. Die Befürworter des Kunstanspruchs versprachen sich einen besseren Leumund für die angegriffenen "Kintöpfe" und "Schundfilms"; die Gegner befürchteten materielle Einbußen wegen zu hoher Produktionskosten und zu anspruchsvoller, langweiliger Filme.

b) in der literarischen Intelligenz, ausgetragen in den Feuilletons von Tagespresse und Kulturzeitschriften. In den Debatten der literarischen Intelligenz wurde der Film an den Wortkünsten gemessen, mit Theaterdrama, Roman, Ballade, gar mit Lyrik verglichen. Die Standardargumentation der Kinogegner lautete: Weil dem Film das sinnstiftende Wort und deshalb Geist und Seele fehle, könne es sich bei ihm nicht um Kunst handeln. Die Befürworter der Filmkunst innerhalb der literarischen Intelligenz bezogen sich dagegen auf das Bild, das symbolhafter Wirkungen fähig sei. Sowohl Gegner als auch Befürworter erlagen jedoch dem verbreitetsten Fehltrichter dieser Jahre: Aus dem Fehlen des Wortes und der notwendig zentralen Rolle von Mimik und Gestik schloß man auf die Identität des Films mit der Bühnenpantomime.

c) bei den Kinoreformer, vorgetragen in Büchern, Flugschriften und eigenen Zeitschriften. Die zur Kinoreformbewegung sich formierenden Pädagogen, Juristen und Volksbildner waren die härtesten Gegner von Filmkunst und Kino. In ihren Reihen entstand das Schlagwort vom "Schundfilm". Einer ihrer prominentesten Mitstreiter, der Tübinger Kunstprofessor Konrad LANGE, sprach vom Kino als "Unkunst": es sei keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine rohe Reproduktion derselben, es sei nicht Kunst, sondern Wirklichkeit, photographierte Wirklichkeit. Die meisten Kinoreformer hätten das Unterhaltungskino gern völlig abgeschafft. Aber nur einer entwarf ein Gegenmodell zur "herrschenden Geschäftslichtbildnerie": Der Schriftsteller Hermann HÄFKER wollte den belehrenden Naturfilm zu einer Art Wagnerschem Gesamtkunstwerk ausbauen. Als Wesenskern der Filmkunst galt ihm die Wiedergabe der "Schönheit der natürlichen Bewegung" mit dokumentarischer Treue. Damit erhob HÄFKER die Reproduktionsästhetik Lumières zu einem Zeitpunkt zum filmkünstlerischen Ideal, zu dem bereits erstaunliche Beispiele der Montageästhetik vorlagen.

Ganz generell läßt sich für die deutsche Filmtheorie der Vorkriegszeit feststellen, daß praktisch niemand das Neue, Revolutionäre der Filmform eines David Wark Griffith - den Einstellungswechsel und die Montage - wirklich gesehen, geschweige denn begriffen hat. Die Gründe dafür mögen einerseits in einer Fixierung auf die Theaterästhetik des Films zu suchen sein, andererseits aber auch in der Auffassung, daß

Amerika keineswegs das Land sei, das die Europäer ästhetisch etwas lehren könne.²³²⁰ Fazit: Die frühe Theorie befand sich bestenfalls auf Stufe 2 der Filmformentwicklung, wenn sie nicht gar, wie die harten Kinoreformer, Kino auf die Formstufe 1 beschränkt wissen wollte.

Stufe 2: Schauspielertheorie

Auf der zweiten Entwicklungsstufe formästhetischer Filmtheorie ist die Kunstzuschreibung nicht mehr strittig. Film ist Kunst, wenn die aufzunehmende Szene vor der Kamera künstlerischen Ansprüchen genügt. Der Regisseur der meisten Asta-Nielsen-Filme, Urban GAD, bezeichnete 1921 Film als „photographische Wiedergabe einer Kunstdarstellung“²³²¹. Walter BLOEM d. J., ein Schüler von Konrad LANGE, sah die künstlerische Bedeutung des Films einzig bei der Szene. Und der frühe Béla BALÁZS schrieb: "Urstoff, poetische Substanz des Films ist die sichtbare Gebärde."²³²² Träger der Filmkunst ist vor allem anderen der Schauspieler, der über die Mittel der Mimik und Gestik, des Typus und der Physiognomie verfügt. Das legt für diese Entwicklungsstufe der Formtheorie die Bezeichnung Schauspielertheorie nahe.

Der einzige, der vor dem Ersten Weltkrieg eine umfassende Spielfilmästhetik vorlegte, war Herbert TANNENBAUM mit seiner Broschüre "Kino und Theater" von 1912. TANNENBAUM, gewissermaßen der Anfangspunkt der Schauspielertheorie des Films, erweist sich als Aristoteliker des Kinos: Er übertrug Aristoteles' Dramenbegriff auf die gestellte Kinoaufnahme; er betonte die Gültigkeit der drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung auch für den Film. Die spezifischen Formmittel des Films sah TANNENBAUM in der Schauspielerei, der Ausstattung und der Regie. Der Behauptung seiner Zeitgenossen, Kino sei Körper ohne Psychologie, setzte er die Forderung entgegen, das Kino müsse "Innerlichkeiten durch Mimik und Geste natürlich und deutlich zu Geltung und Wirkung bringen". Anders als seine Zeitgenossen schied er Kino deutlich von Pantomime: "Das Prinzip des Kinos ist die Handlung, die Tat."

Nach dem Weltkrieg waren es vor allem die bereits zitierten BLOEM und BALÁZS, die die Schauspielertheorie des Films vorantrieben. BLOEM prägte in seinem 1922 erschienenen Buch "Seele des Lichtspiels" den Leitsatz: Kino sei "Gefühl durch Geste"²³²³. Gefühlskunst, Seelenkunst sei das Lichtspiel und stehe damit im Gegensatz zur Gedankenkunst der Bühne. Die Geste wiederum, das "Originalkunstwerk" der Szene vor der Kamera, müsse allerdings dem "Material des Lichtspiels" angepaßt werden. BLOEM kam zu dem Ergebnis, "daß das künstlerische Problem des Lichtspiels sich in der Theorie so darstellt: es muß eine Kunstform geschaffen werden, auf die der Vervielfältigungsmechanismus keine künstlerische Schädigung mehr auszuüben vermag. ... Also eine Kunstform, der die hemmenden Elemente, die sich beim technischen Vervielfältigungsprozeß einstellen, nicht mehr schaden können - weil sie bereits mit stilisierendem Kunstwollen im Original ausgeschaltet sind. Der Künstler steht vor der Aufgabe, Handlungen zu ersinnen, die auf mimische Weise: durch die Menschenkörper und ihre Bewegungen erfüllt werden können."²³²⁴ "Der sichtbare Mensch", so nannte auch BALÁZS programmatisch sein erstes filmtheoretisches Buch von 1924. Darin ist vom "dichtenden Darsteller" die Rede und davon, daß Schauspieler und Regisseur die eigentlichen Dichter des Films seien. BALÁZS übernahm von Goethe und Lavater den Begriff der Physiognomik und übertrug ihn vom menschlichen Gesicht, vom Gesicht des Filmdarstellers auf Milieu, Dinge, Tiere im Film, gar auf die Landschaft im Hintergrund. Daß im stummen Film Menschen, Dinge, Landschaft gleichberechtigte Bedeutungsträger sind, hatte vor BALÁZS schon TANNENBAUM erkannt. Ein die zweite Stufe der Filmformentwicklung, die Theaterästhetik des Films transzendierendes Moment der Schauspielertheorie ist die Großaufnahme. (Die frühen Theoretiker gebrauchten "Großaufnahme" noch nicht im heutigen strengen Sinne, sondern als Gegensatzbegriff zur Bühnentotale.) Schon TANNENBAUM wußte: "Die Kinteknik vermag dadurch, daß sie im Bilde Ausschnitte der Wirklichkeit in beliebiger Größe gibt und je nachdem es nötig ist, Menschen und Dinge beliebig herausgreift und vereinzelt zeigt, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Schauspieler zu lenken, so daß

²³²⁰ In Deutschland ist - nach eigenen Recherchen (siehe Anhang) - mindestens ein Drittel der 450 Griffith-Kurzfilme gelaufen, von den Filmen seiner amerikanischen Nachahmer nicht zu reden. Amerikanische Filme hatten um 1912 nach Statistiken von ALTENLOH und BRUNNER einen Marktanteil von ca. 30 Prozent. (Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino, Jena 1914, S. 10; Karl BRUNNER, Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr, Berlin 1913, S. 7). Siehe hier, S. 220ff.

²³²¹ Urban GAD, Der Film. Seine Mittel - seine Ziele, Berlin o.J. (1921), S. 11.

²³²² Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien Leipzig 1924, S. 39.

²³²³ Walter BLOEM d.J., Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film, Leipzig Zürich 1922, S. 6.

²³²⁴ Ebenda, S. 30-31.

dieser mit seiner Person den szenischen Rahmen ausfüllt."²³²⁵ BALÁZS galt die Großaufnahme als "technische Bedingung der Kunst des Mienenspiels und mithin der höheren Filmkunst überhaupt"²³²⁶. Solange also die Großaufnahme als Mittel zur Steigerung von Mimik und Gestik gesehen wird, ist sie legitimer Bestandteil der Schauspielertheorie. Erst wenn sie als Teil eines Montagezusammenhangs interpretiert wird, ist sie der dritten Entwicklungsstufe formästhetischer Filmtheorie zugehörig.

Stufe 3: Kameratheorie

In der dritten Entwicklungsstufe begriff man, daß die Kamera nicht bloß technisches Reproduktionsinstrument, sondern eigenständiges filmkünstlerisches Mittel sein konnte. Es sei daher gestattet, dafür den Terminus Kameratheorie einzuführen. Die ersten Jahre der Kameratheorie waren völlig von einer Montageeuphorie beherrscht. "Die Grundlage der Filmkunst ist die Montage", begann Wsewolod PUDOWKIN 1928 die Einleitung zur deutschen Ausgabe seines Buches "Filmregie und Filmmanuskript". Die Montage-theorie des Stummfilms ist jedoch vor allem mit dem Namen des genialen Regisseurs Sergej M. EISENSTEIN verknüpft. EISENSTEIN entwickelte seine Theorien in dialektischem Wechselspiel von filmischer Praxis und fortwährender kritischer Reflexion. Er grenzte seine Montageauffassung von der PUDOWKINs (und Lew KULESCHOWs) ab, für diese sei "die Montage das Mittel, den Gedanken durch aufgenommene Einzelstücke abzurollen, wie Bausteine zusammenzusetzen. Meiner Ansicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke ENTSTEHT."²³²⁷ EISENSTEINs "Konfliktmontage" begriff die Einstellung als Montage-Zelle und nicht wie PUDOWKIN als Montage-Element. Die Hoffnung EISENSTEINs zu dieser Zeit galt dem intellektuellen Film, der "intellektuellen Montage", von der er glaubte, sie könne dem Zuschauer abstrakte Gedanken und Begriffe vermitteln.

BALÁZS kritisierte die praktische Umsetzung der intellektuellen Montage als Hieroglyphenfilme und Bilderrätsel: "Die Bilder sollen aber nicht Gedanken bedeuten, sondern Gedanken gestalten und bewirken, Gedanken also, die in uns als Folgerungen entstehen und nicht als Symbole, als Ideogramme im Bild bereits formuliert sind."²³²⁸ BALÁZS war mit seinem zweiten filmtheoretischen Werk von 1930, "Der Geist des Films", selbst zum Montageapologeten geworden, schwärmte von der "dichtenden Schere" und von der "produktiven Kamera": "Im Film genügt auch die bedeutungsvollste Einstellung nicht, um dem Bild seine ganze Bedeutung zu geben. Diese wird letzten Endes von der Position des Bildes zwischen den anderen Bildern entschieden."²³²⁹ Schon BALÁZS hatte, über die Montage hinaus, eingehend die Möglichkeiten der Kamera-Einstellung und der Montage ohne Schnitt erörtert. Doch erst Rudolf ARNHEIM gab 1932 in seinem Buch "Film als Kunst" einen systematischen Überblick über die "Kunstmittel der Kamera und des Bildstreifens". Wie TANNENBAUM 1912 am Beispiel von Kino und Bühne leitete ARNHEIM die "Materialeigenschaften" des Films aus der unterschiedlichen Wahrnehmung von Filmbild und Weltbild ab. Wie der russische Literaturwissenschaftler der Formalistenschule Jurij TYNJANOV²³³⁰ 1927, begriff ARNHEIM diese Mängel der Wirklichkeitsabbildung des Films als seine künstlerischen Vorzüge, als konstitutiv für die gestalterischen Mittel der Kunst des Stummfilms: Die Mittel der Kamera-einstellung ergeben sich aus der "Projektion von Körpern in die Fläche" und der "Verringerung der räumlichen Tiefe" sowie aus der "Bildbegrenzung"; das Mittel des durch Beleuchtung nahezu beliebig formbaren Schwarzweißfilms resultiert aus dem "Wegfall der Farben"; der "Wegfall der raumzeitlichen Kontinuität" erbringt die Prinzipien der Montage; der "Wegfall der nichtoptischen Sinneswelt" schließlich zwingt zu bildhaften Lösungen, zu optischen Einfällen.²³³¹ Mit Vorbedacht beschränkte ARNHEIM - auch nach Einführung des Tonfilms - die Geltung seiner Materialtheorie auf den schwarzweißen Stummfilm. Denn er war der Überzeugung, daß der Film, je vollständiger er den Wirklichkeitseindruck wiedergebe, um so weniger mit Kunst zu tun habe.

²³²⁵ Siehe das TANNENBAUM-Kapitel in dieser Arbeit.

²³²⁶ Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch, a.a.O., S. 71.

²³²⁷ Sergej M. EISENSTEIN, Dramaturgie der Filmform. In: derselbe, Schriften 3: Oktober, München 1975, S. 204-205.

²³²⁸ Béla BALÁZS, Der Geist des Films, Halle (Saale) 1930, S. 56.

²³²⁹ Ebenda, S. 46.

²³³⁰ Siehe: Jurij N. TYNJANOV, Über die Grundlagen des Films. In: Wolfgang BEILENHOF (Hrsg.), Poetik des Films, München 1974, S. 41-43.

²³³¹ Siehe: Rudolf ARNHEIM, Film als Kunst, a.a.O., S. 24-156.

Eine streng systematische Zusammenstellung der Filmform und der formästhetischen Filmtheorie auf der Stufe drei gab 1968 Walter DADEK in seinem Buch "Das Filmmedium". Die Begrenzung seines Ansatzes auf die "optischen Kernphänomene des Films" begründete er, wie ARNHEIM, damit: "Jedoch können wir uns nicht die Einschätzung zueigen machen, die dem Film schon die Doppelnatur eines optisch-verbalen Mediums zuspricht, vielmehr sehen wir ihn nach wie vor als ein hauptsächlich im Bildbereich verankertes Phänomen."²³³²

Stufe 4: Entwickelte Formtheorie

Die vierte Stufe formästhetischer Filmtheorie brachte - als Reaktion auf den Tonfilm, der die Montageästhetik zugunsten der Inszenierung vor der Kamera wieder zurückdrängte - gewissermaßen die Vereinigung von Schauspielertheorie und Kameratheorie unter Einschluß der Tonfilmtheorie. Mit einem Arbeitsbegriff soll diese die Stufe der Entwickelten Formtheorie genannt werden. Globale theoretische Entwürfe, wie unterm Stummfilm üblich, die alle jeweils bekannten Formmittel des Films zusammenzufassen suchten, waren jedoch selten. Man befaßte sich eher mit Teilbereichen der Filmform: Beispielsweise überprüfte EISENSTEIN in mehreren Essays die Auswirkungen des Tons auf die Montage; PUDOWKIN schrieb ein Buch über den Schauspieler im Tonfilm; Andre BAZIN untersuchte in Aufsätzen die Plansequenz und die Schärfentiefe.

Die formästhetischen Möglichkeiten des Tonfilms selbst, des Tons im Film, waren bereits von BALÁZS in "Der Geist des Films" und von ARNHEIM in "Film als Kunst" erörtert worden. Vor allem ARNHEIM tat sich dabei als entschiedener Gegner des Tonfilms hervor. Er wandte sich vor allem gegen den Sprechfilm, den reinen Dialogfilm. Das tonfilmische Kunstprinzip sah er vielmehr in der über den bloßen Parallelismus zum Bild hinausgehenden "Kontrapunktik". Den dogmatischen Asynchronismus, wie ihn schon 1928 EISENSTEIN, PUDOWKIN und ALEKSANDROV in ihrem "Tonfilm-Manifest" vertreten hatten, lehnte ARNHEIM jedoch ab. BALÁZS hingegen beklagte zwar auch das Hinscheiden der Stummfilmkunst, begrüßte aber den Tonfilm: "Die technische Möglichkeit ist die wirksamste Inspiration."²³³³ Wie der Stummfilm das Gesicht der Dinge, das Mienenspiel der Natur, die Mikrodramatik der Physiognomien und die Massengebärden entdeckt habe, werde der Tonfilm "unsere akustische Umwelt entdecken". Die gestalterischen Chancen und Aufgaben von Sprache und Ton im Film hat am klarsten Siegfried KRAUCAUER in einem Kapitel seiner "Theorie des Films" von 1964 dargestellt.²³³⁴

Als Autoren umfassender formtheoretischer Entwürfe sind GROLL und BALÁZS zu nennen. Gunter GROLL, der spätere einflußreiche Filmkritiker, integrierte in seiner 1937 publizierten Dissertation "Film - die unentdeckte Kunst" bereits ohne Scheu den Ton ins künstlerische Material des Films: Der Tonfilm habe die Bildkunst nicht zerstört, sondern reicher und vollkommener gemacht, und auch der Farbenfilm werde sie nur vervollkommen. "Film ist Bild. Tonfilm ist durch den Ton gesteigertes Bild."²³³⁵ Wie das Beispiel GROLL allerdings zeigt, führt die Akzeptierung des Tons im Film folgerichtig zur Realismustheorie: GROLL sah den Film "schon durch seine Technik dem Leben und der Gegenwart nahe", er werde daher stets realistische Züge tragen; Film bedeute eine neue Form von "magischem" Realismus. Als Hauptwerk der Entwickelten Formtheorie darf noch immer BALÁZS' viertes Filmtheorie-Buch "Filmkultura" (1948) gelten, dessen deutsche Ausgabe 1949 unter dem Titel "Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst" erschien. BALÁZS gibt hier eine paraphrasierende, eher additive Zusammenfassung seiner vorhergehenden filmtheoretischen Werke: "Der sichtbare Mensch", "Der Geist des Films" und eines dritten, während der Moskauer Emigrationsjahre geschriebenen und 1945 in russischer Sprache erschienenen mit dem Titel "Iskusstwo kino" ("Filmkunst"). Auch das vierte Buch, "Der Film", ist von den Jahren in Moskau und den Nachkriegs-Realitäten in Budapest beeinflusst: So haben sich Bewertungen im Sinne des sozialistischen Realismus verändert; zudem bringt BALÁZS aus der Zeit nach 1933 praktisch nur noch sowjetische Beispielfilme.²³³⁶

²³³² Walter DADEK, Das Filmmedium, a.a.O., S. 23.

²³³³ Béla BALÁZS, Der Geist des Films, a.a.O., S. 143.

²³³⁴ Deutsche Ausgabe von "Theory of Film. The Redemption of Physical Reality", New York 1960.

²³³⁵ Gunter GROLL, Film - die unentdeckte Kunst, München 1937, S. 31.

²³³⁶ Siehe: Béla BALÁZS, Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1949, 2. bearb. Aufl. 1961.

C. Zur Entwicklung der frühen deutschen Formtheorie. Eine systematische Zusammenfassung

Am Beginn einer neuen Kunstform steht die Entwicklung und Ausdifferenzierung der ihr spezifischen formalen Mittel. Der Prozeß dieser Ausdifferenzierung findet im Wechselverhältnis von kunstpraktischen und kunsttheoretischen Bestrebungen statt. Die junge Filmkunst ist dafür ein prägnantes Beispiel. In seiner Einführung hat der Verfasser zwei formästhetische Entwicklungsmodelle entworfen, eines für die Filmform, also die Filmpraxis, und eines für die Formtheorie. Im folgenden Resümee wird zunächst das Theoriemodell mit der in sechs Thesen kondensierten Essenz des im III. Kapitel dokumentierten theoriehistorischen Materials aufgefüllt, um schließlich den Stand der deutschen Theorieentwicklung am Beginn des Ersten Weltkriegs anhand des Praxismodells genauer zu bestimmen. Den sechs Thesen, wie auch den Entwicklungsmodellen, liegt die Annahme einer Aufwärtsentwicklung zugrunde, eines Prozesses der Emanzipation der als spezifisch behaupteten filmästhetischen Formmittel. Die sechs Thesen stehen damit zwar in systematischer, nicht aber in chronologischer Aufeinanderfolge. Sie lauten:

1. Film ist keine Kunst, sondern die bloße Reproduktion von Rohmaterial, von Naturwirklichkeit.
2. Film ist Kunst, wenn er sich auf das ihm zukommende Neue, die Reproduktion der Schönheit der natürlichen Bewegung, beschränkt.
3. Film ist Kunst, wenn eine existierende Kunstform, vor allem die Pantomime, reproduziert wird.
4. Film ist Kunst, wenn eine eigenständige filmische, also den Bedingungen des Mediums angepaßte Inszenierung reproduziert wird. Wichtigste Formmittel sind Mimik und Gestik.
5. Wie 4., doch Kameramittel, vor allem die Großaufnahme, verstärken die Wirkung der Inszenierung vor der Kamera.
6. Film ist eine eigenschöpferische Kunst. Seine spezifischen Mittel sind die der Kamera ("Einstellung") und des Bildstreifens ("Montage").

In welchem Verhältnis stehen diese sechs Thesen nun zu den ersten drei Stufen des formtheoretischen Entwicklungsmodells? In der ersten Stufe wird die Kunstfrage des Films kontrovers diskutiert, seine künstlerische Eigenständigkeit jedoch generell verneint; ihr entsprechen die Thesen eins bis drei. Stufe II, Schauspielertheorie, faßt die Thesen vier und fünf zusammen: Die schauspielerischen Mittel der Mimik und Gestik, gelegentlich unterstützt von Großaufnahmen, begründen erstmals den Anspruch einer eigenständigen Filmkunst. Für die Frühzeit der Filmtheorie weniger relevant, wie zu zeigen sein wird, ist die sechste These bzw. III. Stufe (Kameratheorie). Hier wird allerdings die Beantwortung der Frage von größtem Interesse sein, inwieweit die frühe deutsche Theorie die zahlreichen Montageexperimente in den amerikanischen Filmen, vor allem von Griffith, erkannt und bewertet hat.

Am weitesten von der Position einer eigenständigen Filmkunst entfernt sind ohne Zweifel jene Theorien, in denen Film als Nichtkunst, als "Unkunst", als das Gegenteil von Kunst behauptet wird (These 1). Ihr Hauptvertreter war der Kinoreformer Konrad LANGE, doch auch etlichen Literaten galt der Film als rein mechanische Veranschaulichung umgestalteten Stoffes, als Stoff bleibender Stoff, als direkte Übermittlung zurechtgemachten Lebensstoffes. Roheste Stoffgier herrsche im Kino, doch erst die Form mache ein Kunstwerk. Daß es sich hier in erster Linie um eine Kampfposition der Kinogegner im Theater-Kino-Streit handelt, belegt das Beispiel des Schriftstellers FULDA - auch er geißelte die dramatische Unkunst des Kinos. Doch erst Konrad LANGE begründete dies mit theoretischen Argumenten: Die kinema-

tographische Darstellung sei keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern eine ganz rohe Reproduktion derselben. Die Kinematographie sei keine Kunst, sondern Wirklichkeit, photographierte Wirklichkeit. Wie vielen Theoretikern der literarischen Intelligenz, so war auch Konrad LANGE das Fehlen des künstlerischen Mittels des gesprochenen Wortes wichtigstes Indiz für die Kunstlosigkeit, ja Kunstfeindlichkeit des Films. Aber auch dessen Ergänzung durch Ton und Farbe besserte für Konrad LANGE wenig - im Gegenteil: Das Kino strebe nach vollständiger, restloser Wiedergabe der Wirklichkeit. Je mehr sich aber der Kinematograph der Natur nähere, umso mehr werde er sich von der Kunst entfernen. Allenfalls als Kommunikations- und Lehrmittel mochten Kinoreformer und Teile der literarischen Intelligenz die Existenz des Films für berechtigt halten.

These 2 enthält die früheste deutsche Kunsttheorie des Films: Schon 1908 schrieb HÄFKER, die Kinematographie könne Erzeugnisse von höherem Kunstwert schaffen, wenn sie sich im Gegenstand auf die Schönheit der menschlichen und natürlichen Bewegung beschränke, sich in der Form der Grundsätze künstlerischer Bildphotographie bediene. Zum Zeitpunkt, als HÄFKER diese Theorie in seinem Buch von 1913 "Kino und Kunst" ausformulierte, war sie jedoch längst von der Kinodrama-Diskussion ad absurdum geführt worden. In seinem Buch begriff HÄFKER die Natur selber als "fertige Dichtung", der bisher nur das Handwerkszeug gefehlt habe, sie unverfälscht "nachzudrucken". Das Neue, Eigene, das Wesen der Kinematographie bestehe darin, daß sie das Schwarzweißbild wirklicher Vorgänge mit dokumentarischer Treue festhalte. Daraus leitete HÄFKER als Wesensaufgabe ab, die Kinematographie habe vor allem jene Wirklichkeit wiederzugeben, die keine andere Technik oder Kunst wiedergeben könne: die freie, unbefangene Bewegung in der Natur mit all ihrem Reichtum an Einzelheiten. Diese "Schönheit der natürlichen Bewegung" fließe für den Kinematographen aus zwei Quellen, aus der körperlichen Bewegung der Dinge selbst und aus dem Spiel des Lichtes auf und in ihnen. Das Ergebnis einer solchen kinematographischen Aufnahme wollte HÄFKER "Lehrfilm" genannt wissen. Dieser habe sich allerdings in eine künstlerisch vollkommene Gesamt-Kinovorführung ("Kinetographie") einzuordnen, führte HÄFKER den Gedanken des Gesamtkunstwerks in die Filmtheorie ein. Konsequenterweise vermochte HÄFKER auch den Spielfilm allenfalls als Naturfilm über die Schönheit der menschlichen Glieder- und Mienenbewegung zu akzeptieren.

Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten bejaht These 3 die Möglichkeit, daß auch eine "gestellte", eine gespielte kinematographische Aufnahme künstlerisch sein kann. Dazu muß das vor der Kamera stattfindende Geschehen einer der alten Künste entstammen, wenigstens nach deren Prinzipien geschaffen sein. Idealtypisch formulierte RATH 1913: Das Urbild, der stumm-dramatische Gegenstand der einmaligen Aufführung vor der Lichtbildlinse müsse künstlerisch, zumindest möglichst kunsthaltig sein. Und diese künstlerische Aufführung könne nur Pantomime sein; das sogenannte Filmdrama sei das mechanisch-zeichnerische Abbild einer Pantomime. RATH sah aber auch bereits eine gewisse Eigenständigkeit des Kinos: die Filmpantomime müsse vom innersten Kern des Rohstoffes aus völlig eigens gearbeitet sein. Am pantomimischen Wesen des frühen Kinos hatten die meisten Autoren der literarischen Intelligenz keinen Zweifel, verführt vom gemeinsamen Merkmal der Stummheit. Aber auch Kinoreformer Konrad LANGE, als er sich 1914 erstmals konstruktiv auf die Spielfilmästhetik einließ, kam zu dem Ergebnis, stilvolle Kinodramen seien nichts anderes als auf die Fläche übertragene Pantomimen; alle Gesetze der Pantomime hätten unverändert für das Kinodrama Gültigkeit. Ein weiterer Kinoreformer, SELLMANN, verwies auf Schauspielkunst und Tanzkunst, die durch das Kino gefördert werden könnten. Mit den an der Schauspielkunst orientierten französischen "films d'art" wurde 1909 auch in Deutschland erstmals der Kunstanspruch an das Kino, nicht nur in der Filmfachpresse, diskutiert. In den anschließenden theoretischen Auseinandersetzungen im Rahmen des Theater-Kino-Streites kam den Vergleichen zwischen Bühnendrama und Kinodrama zentrale Bedeutung zu: Die Gegner der Verwandtschaft zwischen beiden bezogen sich auf das fehlende Wort, damit fehle dem Kino auch Geist und Psychologie. Die Befürworter hoben dagegen auf die Handlung als gemeinsamem konstitutiven Merkmal eines Dramas, sei es auf der Bühne oder im Kino, ab. Die dramatische Technik sei im Kern die gleiche. Anders als bei der Pantomime ging keiner der Befürworter soweit, eine Identität von Bühnen- und Kinodrama anzunehmen. Was allerdings die entschiedenen Gegner nicht hinderte, immer wieder gegen die vermeintlich behauptete Identität zu polemisieren. Schon in den Auseinandersetzungen um die Klassikerverfilmungen vor 1910 bis zur "Autorenfilm"-Debatte 1913-14 war den Autoren bewußt, daß man, um es mit ALTHEER zu sagen, ein Drama in seine Grundbestandteile zerlegen und von rein optischen Grundsätzen aus neu aufbau-

en müsse. Den Handlungsaspekt hatten auch einige jener Autoren im Sinn, die die Gemeinsamkeiten von Kinodrama und Roman herausarbeiteten, an das epische, fabulierende Prinzip des Kinos glaubten.

An dieser Stelle sei ein kleiner begriffsgeschichtlicher Exkurs von den "Lebenden" bis zum "Spielfilm" eingefügt, der auch hier das Streben nach Eigenständigkeit in der jungen Filmkunst (bzw. die Abwehr der Drama-Analogien durch die Kinogegner) dokumentiert. Die in Klammern genannten Namen und Jahreszahlen haben nur als Belegstellen Bedeutung; soweit sie bekannt sind, werden die Schöpfer bzw. wichtigsten Verbreiter einzelner Begriffe im Text ausdrücklich genannt.

Der Begriff "Film" - mit Plural-"s" - findet sich bereits vor der Jahrhundertwende, z.B. wenn Messter 1897 für "Films eigener Aufnahme" wirbt. Spielfilme werden schon mal als "imitierte Geschichten" umschrieben, bald jedoch meist "gestellte Aufnahmen" oder "gestellte Bilder" genannt. Filme allgemein bezeichneten schon die Skladanowskys vor 1900, aber auch die Hamburger Lehrerkommission von 1907 als "lebende Photographien". 1906-07 breitete sich der Begriff "Kintopp" (auch "Kientopp" oder "Kintop") von Berlin übers ganze Reich aus, bezog sich zunächst nur auf die Abspiegelstätte, wurde bald jedoch auch als abwertende Qualifizierung auf das Produkt bezogen. 1908-09 kam der Begriff "Kunstfilm" auf; als direkte Nachbildung des französischen "film d'art" deckte er nur einen kleinen Teil der gestellten Filme ab. Für den größeren Teil war bereits der Terminus "Sensationsfilm" gebräuchlich. Besonders auf letzteren bezogen sich die Kinoreformer, wenn sie von "Schundfilm" sprachen - HELLWIGs gleichnamiges Buch von 1910 machte diesen Begriff populär. "Schundfilm", das schloß bei manchen kinoreformerischen Autoren auch die eine oder andere Spielart des "Naturfilms", wie das dokumentarische Genre genannt wurde, mit ein.

"Bilder", "Scenen", "Darstellungen", verbunden mit den Beiworten "kinematographisch", "Film-" bzw. "Kino-", das konnte man zwischen 1905 und 1910 des öfteren lesen. Aber auch vom "Pantomimen-Film", von "Pantomime" war früh die Rede (HÄFKER 1908, SCHOLZ 1908); gerade die Pantomimen-Analogie fand immer wieder Verwendung, so "Kinopantomime" (RATH 1913) und "Lichtpantomime" (HAGEMANN 1918). Nicht selten setzte man gar die Allgemeinbegriffe "Film", "Kino", "Kinematograph" als Spielfilm-Synonyme ein.

GÜNSBERG schrieb 1907 von "Phantasiebildern", HÄFKER 1908 von "Bilderspielen". Doch schon bei HÄFKER findet sich der Begriff, der bald der gängigste der Jahre von 1910 bis in den Weltkrieg hinein werden sollte, der des "Dramas". "Bild drama" ließ sich KLEIBÖMER 1909 vernehmen, ab 1910 häufte sich dann schlagartig der Gebrauch von "Filmdrama", "Lichtbilddrama" bzw. "Kinodrama". Doch fand dieser Begriff nicht nur als einprägsame Bezeichnung für die gestellten Filme Verwendung ("Kinodrama"), viele Literaten besetzten ihn negativ, um den Anspruch des Kinos als Theaterersatz bloßzustellen ("Kinodrama"). Als Alternative zum zunehmend ungeliebten "Film-/Kinodrama" wurden vor allem zwei Begriffe angeboten: Schon 1910 fand LAND Gefallen an "Lichtspiel", ein Begriff der ab 1913, auch in der Variante "Filmspiel", häufiger wurde (LENZ-LEVY, ULLMANN, RATH 1913, ENGEL und THIE-MANN 1914). Zweite Alternative zum "Kinodrama" war der, dem Bühnenstück nachgebildete Begriff des "Kinostücks" (ELSTER 1912, PINTHUS 1913, KANEHL 1913, HOFFMANN 1914, ALTENLOH 1914) bzw. "Filmstücks" (BEER 1913, WEINMANN 1918). Nur gelegentlich griff man zu Literaturanalogien, wie "Roman-Film" (RABIER 1913), "Kinoballade" (DEHMEL 1913) oder "Filmnovelle" (RAUSCHER 1913).

Den Begriff "Spielfilm" erwähnte HÄFKER - wohl als erster - 1915 ein einziges Mal in einer Kapitelüberschrift seines Buches "Der Kino und die Gebildeten"; im Text schrieb er jedoch stets "Spielkino" oder "Spielkinematographie". "Spielfilm" vermochte sich offenbar erst ab 1919/20 endgültig durchzusetzen.

Die Eigenständigkeit einer filmischen Inszenierung (These 4) wird zwar auch durch Wahl und Wechsel von Naturschauplätzen, doch vor allem durch das Ausdrucksmittel einer den Kinoerfordernissen angepaßten, einer filmspezifischen Mimik und Gestik gesichert. Die Kinomimik durfte den Status einer selbständigen Ausdruckskunst beanspruchen, die kaum mehr etwas mit der Bühnenpantomime gemein hatte. Mancher glaubte, dem Kino langsame, stilisierte Bewegungen vorschreiben zu müssen; andere, wie ULLMANN, wollten den Eindruck lebendiger Bewegung durch das Tempo der Darstellung ersetzen; auf

dem richtigen Wege jedoch befanden sich jene, die die unbedingte Natürlichkeit des Spiels (LUX) forderten: Man müsse die Menschen belauschen, wie sie leben, ohne zu reden; dies sei eine neue, eigene Kunst des psychologischen Schauens (ELSTER). Auch die leisesten Regungen der Seele müßten sich auf dem Antlitz des Kinomimen widerspiegeln, ohne unnatürlich zu wirken (SCHÖNFELD). Die Eigenart des Films seien stumme Szenen, die dem gesprochenen Wort überlegen sein müßten, in denen der glänzendste Dialog im Ausdruck nur abschwächen könne (RENNERT). Das Kino besitze eine eigene Bewegungssprache, eine Gebärdensprache, ein Schablonenwörterbuch des Mienen- und Gebärdenausdrucks: Formeln, Andeutungen eines Gefühlsprozesses, Hilfsmittel des Ausdrucks, Vereinfachungen, Zeichen (VÉSZI). Bei aller Klarsicht des mimischen Ausdrucksmittels der Filmkunst lehnten Autoren wie RENNERT und SCHÖNFELD die Großaufnahme als unkünstlerisch ab. Das natürliche Körpermaß des Menschen müsse die unveränderliche Einheit abgeben (SALTEN).

Nur ganz wenige der frühen Filmtheoretiker erkannten die besondere Bedeutung der Großaufnahme als Mittel zur Steigerung filmspezifischer Mimik und Gestik (These 5). Mehr als ein Theater vermöge das Kino hier die Aufmerksamkeit auf das einzig Wichtige zu konzentrieren (SERVAES). Die Großaufnahme gestatte die subtile Nahebringung der seelischen Vorgänge, soweit sie durch die Gesichtszüge der Darsteller ausgedrückt werden könnten (FUHRMANN). TANNENBAUM hatte diese beiden Argumente von 1913 schon ein Jahr zuvor in seinem Buch "Kino und Theater" vorweggenommen: Die Kinotechnik vermöge dadurch, daß sie Ausschnitte der Wirklichkeit in beliebiger Größe gebe, Menschen und Dinge beliebig herausgreife und vereinzelt zeige, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Schauspieler zu lenken, der so mit seiner Person den szenischen Rahmen ausfülle. Der Schauspieler müsse durch bewußte, suggestive Körperkunst Innerlichkeiten, die Seele und ihre Stimmungen, durch Mimik und Geste natürlich und deutlich zu Geltung und Wirkung bringen. Die Kinodarstellung schied TANNENBAUM scharf von der Darstellung der Pantomime: Die Körpersprache des Kinoschauspielers entspreche der stilistischen Wesensart des sprechenden Menschen, das Grundprinzip der Pantomime hingegen sei ornamentale, stilisierte Bewegung. Die Kinokunst trete als isolierte Ausdruckskunst zwischen Theater und Pantomime.

Zwar ist TANNENBAUM der fortgeschrittenste Formästhetiker des deutschen Vorkriegskinos, doch vermochte auch er sich, was die Dramaturgie angeht, nicht vom theatralisch-klassischen Vorbild zu lösen. Ja, er glaubte sogar an die Vollgültigkeit der aristotelischen Einheiten für den Film. In diesem einen Punkt war LENZ-LEVY einen kleinen Schritt weiter, wenn er - wie so mancher Literat - im Film die Einheit des Ortes als aufgehoben betrachtete; die Einheiten der Handlung und der Zeit stellte LENZ-LEVY nicht in Frage. Der Gedanke, daß man auch mit der Kamera und nicht nur vor der Kamera Filmkunst machen könnte, daß erst die Mittel des Einstellungswechsels und der Montage Film als eigenschöpferische Kunst begründeten (These 6), dieser Gedanke kam weder TANNENBAUM noch LENZ-LEVY noch irgend einem anderen deutschen Vorkriegstheoretiker. An fehlenden Vorbildern in der Filmpraxis kann es nicht gelegen haben: Allein David Wark Griffith gab in Hunderten von One-Reelern sicherlich viele Dutzend Beispiele für Montageformen, und andere amerikanische Regisseure taten es ihm gleich. Die amerikanischen Filme liefen in den deutschen Kinos, die deutschen Theoretiker sahen sie, beschrieben sie sogar gelegentlich - das Neue, Revolutionäre ihrer Filmform begriffen sie aber nicht. Allenfalls verglichen sie Tempo, Schnelligkeit, raschen Szenen- und Ortswechsel mit dem Aktwechsel der Bühne, oder sie griffen zu Roman-Analogien, um Montagen zu umschreiben: Der Film schiebe aufhellende Episoden ein, greife auf Vergangenes zurück, springe mit der Willkür des Romans von einem Schauplatz zum anderen (GOTH). PINTHUS beispielsweise subsumierte die dramaturgische Steigerung der Spannung, die schon im frühen Film meist mittels Montage bewerkstelligt wurde, schlicht unter die Tricks. Einzig Paul WEGENER propagierte während des Weltkrieges die Kameratheorie, bezeichnete die Kamera als eigentlichen Dichter des Films.

Im Vorkriegs-Deutschland urteilte man zwar über Tempo, Moralismus, fotografische Brillanz der amerikanischen Filme. Doch unter Filmkunst verstand man etwas anderes - mit ganz wenigen Ausnahmen. So schrieb 1910 RAPSILBER im "Roland von Berlin":

"Für unsere grundlegende Betrachtung kommen selbstverständlich nur die besten Bewegungsbilder in Frage, die leider nicht aus Deutschland stammen. ... Echt amerikanisch ist u.a. ein Drama auf der Bahnstation. Während der Stationsvorsteher zur Revision der Strecke unterwegs ist, bleibt seine erwachsene Tochter mit zwei kleinen Ge-

schwistern allein auf der einsamen Station. Eine Horde Landstreicher plant die Beraubung der Stationskasse. Sie werden gestört durch den Bräutigam des Mädchens, der mit seiner Lokomotive einige Minuten auf der Station verweilt. Als er abgedampft, gehen die Strolche zum Angriff über. Während sie drohen und unterhandeln, telegraphiert das Mädchen um Hilfe nach der nächsten Station. Dann ziehen sich die drei Mädchen von Zimmer zu Zimmer vor den Einbrechern zurück, die sich in den Besitz des Geldschrankschlüssels setzen wollen. Unterdessen ist der telegraphische Hilferuf auf der nächsten Station vernommen, der eben eingetroffene Bräutigam springt wieder auf seine Maschine und zurück geht es in rasender Eile zur Rettung der Bedrängten. Wir erleben die Szenenfolge hier und dort und auf der Strecke in allen Einzelheiten mit und stehen dabei im Bann einer hochgradigen Erregung, denn die Deutlichkeit der Bilder und geschickte Ineinanderschiebung der Szenen macht das Drama so unmittelbar wirksam wie das Leben selber."²³³⁷

Dies liest sich wie eine Vermischung der Handlungen aus den Griffith-Filmen The Lonely Villa von 1909 (die Mädchen, die sich von Zimmer zu Zimmer vor den eindringenden Räubern zurückziehen) und The Lonedale Operator von 1911 bzw. dessen Remake von 1912 The Girl and Her Trust (einsame Bahnstation; Lokomotivführer eilt seiner bedrohten Braut zu Hilfe). Der Roman eines Lokomotivführers²³³⁸, so der deutsche Titel des Films, ist jedoch wider Erwarten nicht von Griffith, obwohl die Bemerkung über die "geschickte Ineinanderschiebung der Szenen", die Parallelmontage also, dies nahelegen scheint. Hier zeigt sich, wie schnell Griffith' formästhetische Innovationen von anderen amerikanischen Regisseuren aufgenommen wurden. Im Original heißt der Film The Engineer's Romance (1910) und ist eine Produktion der Edison Mfg. Co.²³³⁹ in der Regie von Edwin S. Porter²³⁴⁰ - aus dem einstigen Lehrmeister mit The Great Train Robbery (1903), bei dem Griffith in Rescued from an Eagle's Nest (1907) sein Debüt als Filmschauspieler gab, war ein Epigone geworden. Daraus folgt aber auch, daß Griffith' Lonedale Operator bereits ein Remake dieses Porter-Films gewesen sein muß.²³⁴¹

Eine ähnliche Inhaltsbeschreibung wie RABSILBER gab PAQUET 1912 in seiner Antwort auf die Kinoumfrage der "Frankfurter Zeitung", versehen mit aufschlußreichen Anmerkungen:

"Echt amerikanisch'. Eine Entführungsnovelle mit einem virtuos durchgeführten Sensationsstück: der Verfolgung des Liebespaares, das sich auf einer Draisine davonmacht, durch ein Auto. Die Flüchtlinge treffen einen übers Bahngleise reitenden Geistlichen, bewegen ihn, mit auf die Draisine zu steigen und unterwegs in voller Fahrt die Trauung vorzunehmen. Als der verfolgende Vater sie endlich nach vielen Hindernissen einholt, bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem jungen Paar seinen Segen zu geben. - Erfreulich vor allem die sympathischen, ungeschminkten und unberufsmäßigen Gesichter der Darsteller; dann die Frische des Einfalls und der wahrhaft groteske Humor der Durchführung, bei einem verblüffenden Naturalismus der Wettjagd. Man vergißt alle Unwahrscheinlichkeiten, man lacht herzlich! - Bescheidene Ansätze einer Exposition; im übrigen aber eine rein äußerliche Lösung des Konfliktes. Eine Handlung, die einer besseren, komödienhaften Anordnung würdig wäre."²³⁴²

Die (wahrscheinliche) Parallelmontage der Verfolgungsjagd wird zum "verblüffenden Naturalismus"; fehlen darf auch nicht der Wunsch nach einer wertvolleren literarischen Behandlung des Themas ("komödienhafte Anordnung").

Noch am meisten schätzte die frühe deutsche Theorie an den amerikanischen Filmen die überragenden Qualitäten des Technischen und Bildmäßigen. Die Amerikaner hätten "der künstlerischen Ausbildung der photographischen Technik die größte Aufmerksamkeit zugewandt"²³⁴³ (MELCHER), einzig sie "haben es erreicht, daß das Dunkel und Hell auf ihren Films sich in Flächen gegeneinander absetzt"²³⁴⁴ (HEIMANN). TANNENBAUM bestätigte, allenfalls in amerikanischen Filmen sehe man Momente mit wir-

²³³⁷ M. RABSILBER, Film und Kulisse. In: Der Roland von Berlin, Nr. 14, 31.3.1910, S. 454.

²³³⁸ Siehe: Der Kinematograph, Nr. 162, 2.2.1910.

²³³⁹ Howard Lamarr WALLS, Motion Pictures 1894-1912, Washington 1953, S. 18.

²³⁴⁰ Einar LAURITZEN/Gunnar LUNDQUIST, American Film-Index 1908-1915, Stockholm 1976, S. 164.

²³⁴¹ Andere amerikanische Produktionsgesellschaften drehten ähnliche Geschichten, so Kalem mit Der Expreßbrief (wohl: The Express Envelope, 1911). LAURITZEN/LUNDQUIST verzeichnen allein neun Filme, die den Lokomotivführer im Titel enthalten.

²³⁴² Alfons PAQUET (Umfrageantwort zu "Vom Werte und Unwerte des Kinos"). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 1.

²³⁴³ Gustav MELCHER, Zwischen den Bildern. In: Der Kinematograph, Nr. 238, 19.7.1911.

²³⁴⁴ Moritz HEIMANN, Der Kinematographen-Unfug. In: Die Neue Rundschau, Nr. 1, 1913, zit. nach: Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte, München Tübingen 1978, S. 81.

kungsvoller Komposition und prächtiger Lichtbehandlung.²³⁴⁵ Und ALTENLOH entdeckte in dem Zusammenwirken von malerischen Landschaften und Bewegung in amerikanischen Filmen gar eine neue Ära der Filmkunst: "Rein bildmäßig betrachtet, sind so auch die bekannten Trapper- und Indianergeschichten mit ihren sich immer wiederholenden Inhalten häufig von direkt künstlerischer Wirkung."²³⁴⁶ Die "Wildwest-Stücke" hatten es auch ELSTER angetan: Hier vereinigten sich die beiden Eigenschaften eines guten Kinostücks, "nämlich eine einfache klare Handlung verbunden mit eindrucksvollen Bildwirkungen, die ihrerseits eines gewissen ethnologischen oder geographischen Interesses nicht ermangeln"²³⁴⁷ - hier habe man das "Paradigma der Filmkunst"²³⁴⁸.

Doch solche positiven Bewertungen des Landes und seiner Filme blieben in der Minderzahl. Das "Amerikanische" wurde nicht selten als Synonym für das Sensationelle am Kino, ja, für das Wesen des Kinos schlechthin genommen. KERR beklagte die "Amerikanisierung des inneren Menschen"²³⁴⁹ durch das Lichtspiel. Im Kino "spiegelt sich das Nüchterne, Sparsame und Rasche unserer Zeit, das Amerikanische am treffendsten" (A. HEINE).²³⁵⁰ Der Amerikanismus in der Kunst sei da, man habe sich damit abzufinden (MARTENS).²³⁵¹ Was MELCHER noch als Ritterlichkeit bezeichnet hatte, empfand FUHRMANN nur als aufdringlich dick aufgetragene Moral: "Die Personen triefen vor Mut, Opfersinn, körperlicher Kraft und Gewandtheit"²³⁵². Charakteristisch für den amerikanischen Geschmack, so WARSTAT, sei das Vorkommen irgendeiner Parforceleistung, sowie die Vorliebe für grenzenlosen Edelmüt.²³⁵³ Für HOPPE waren zwar die amerikanischen die relativ besten Filme, im Vergleich zu den französischen und dänischen, doch seien ihre vorwiegenden Kennzeichen üble Sentimentalität und das Sportliche, das aber "meist zu Roß oder Auto in sinnlose Jagerei, Hetzerei und Schießerei"²³⁵⁴ ausarte. Galt MELCHER die "Gebärdensprache des Amerikaners" als die vornehmste der Lichtbildbühne²³⁵⁵, so kritisierte BLUMENTHAL: "Besonders die amerikanischen Films leisten im Komischen das Äußerste an Abgeschmacktheit und Puerilität, in der Wahl ernster Stoffe das Äußerste an Sensationsgier und einer sich überschlagenden Abenteuerlichkeit der Erfindung."²³⁵⁶ Volksbildner SCHULTZE, Kinoreformer wie WARSTAT und HOPPE, der den Kulturbetrieb der Vereinigten Staaten aus eigener Anschauung kannte und darüber publiziert hatte²³⁵⁷, sah hier als Hauptprinzip für Auswahl und Herstellung der Filme das der "größtmöglichen Aufregung" am Werk.²³⁵⁸ Unter den von ihm aufgezählten exemplarischen Filmtiteln findet sich auch Der Roman eines Lokomotivführers. Paul ERNST bemängelte - nicht ohne zuvor die besondere Begabung der Amerikaner für die groteske und phantastische Literatur festzustellen (Poe, Twain): "Nun hat das Kino eine besondere Förderung in Amerika empfangen; ist es nicht merkwürdig, daß sich dort keine Begabung gefunden, die aus ihren Bedingungen heraus etwas Besonderes entwickelt hat?"²³⁵⁹

Paul ERNST war nur einer von vielen, die, ganz gleich, ob sie die amerikanischen Filme mochten oder nicht, nicht in der Lage waren, die existierende "Begabung" aufzuspüren, die tatsächlich in den Jahren 1908 bis 1914 aus den Bedingungen des Kinos etwas Besonderes schuf: den Filmregisseur David Wark Griffith.²³⁶⁰ Mindestens ein Drittel von Griffith' Filmen aus der "Biograph"-Periode ist damals in Deutschland angeboten worden; das läßt sich empirisch belegen. Welches mögen die Gründe sein für die

²³⁴⁵ Siehe hier, S. 97.

²³⁴⁶ Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino, Jena 1914, S. 30.

²³⁴⁷ Alexander ELSTER, Neuere Kinodramen. I. Ausländische Films. In: Die schöne Literatur, Nr. 11, 24.5.1913, S. 188.

²³⁴⁸ Alexander ELSTER, Die Zukunft des Kinos. In: Kunstgewerbeblatt, Nr. 12, September 1915, S. 237.

²³⁴⁹ Alfred KERR, Kino. In: Pan, 1912-13, zit. nach: Anton KAES (Hrsg.), a.a.O., S. 75.

²³⁵⁰ Anselma HEINE (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375.

²³⁵¹ Kurt MARTENS (Umfrageantwort zu "Kino und Buchhandel"). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6.1913, S. 5987.

²³⁵² Georg FUHRMANN, Filmzauber. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 13.9.1913, S. 15.

²³⁵³ Willi WARSTAT, Vom "Geschmack" der Völker. In: Die Grenzboten, Nr. 6, 7.2.1912, S. 285.

²³⁵⁴ Hans HOPPE, Die Zukunft des Kino, Stettin o.J. (1912), S. 7.

²³⁵⁵ Gustav MELCHER, Zwischen den Bildern, a.a.O.

²³⁵⁶ Oskar BLUMENTHAL, Der Film auf der Anklagebank. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 17217, 30.7.1912.

²³⁵⁷ Siehe: Ernst SCHULTZE, Kulturgeschichtliche Streifzüge. Band 1: Aus dem Werden und Wachsen der Vereinigten Staaten, Hamburg 1908; derselbe, Theater und Kinematograph in Nordamerika. In: Zentralblatt für Volksbildungswesen, Nr. 10, 30.10.1910, S. 147-150.

²³⁵⁸ Ernst SCHULTZE, Der Kinematograph als Bildungsmittel, Halle a. d. S. 1911, S. 45. (Siehe auch dort, S. 23).

²³⁵⁹ Paul ERNST, Möglichkeiten einer Kinokunst. In: Der Tag, Nr. 49, 27.2.1913, zit. nach: Anton KAES (Hrsg.), a.a.O., S. 121.

²³⁶⁰ Siehe hier, S. 246ff.

völlige Blindheit der frühen deutschen Filmtheorie den Griffithschen formästhetischen Neuerungen gegenüber? Vier Punkte lassen sich anführen:

1. Die deutsche Theorie und Kritik des Films war auf die herkömmlichen Künste, auf Literatur und Bühne fixiert. Das zeigt sich in den zitierten Aussagen von PAQUET und Paul ERNST, aber auch in den beiden zeitgenössischen deutschen Kritiken zu den Griffith-Filmen Enoch Arden und Judith of Bethulia: "RENNERT sah in Enoch Arden nur 'ein zerstückeltes Durcheinander fader Szenen'; HAMBURGER fand die Belagerungsszenen in Judith of Bethulia 'lebendig geschildert', bemängelte aber den fehlenden literarischen Wert des Films."²³⁶¹ In Amerika entwickelte sich "das Verhältnis zum Kino problemloser; es wurde einfach als Variante zu dem bereits kommerzialisierten Unterhaltungstheater gesehen. In Deutschland dagegen mußte sich das Kino vor der Literatur als dem klassischen Medium des sich darin selbst darstellenden Bürgertums rechtfertigen."²³⁶²
2. Die standardisierte Länge der Griffith-Kurzfilme als One-Reelern und Two-Reelern erschwerte den Europäern, deren Kinodramen sich (nicht nur in der Länge) am Bühnendrama orientierten, die Kunstzuschreibung und damit die ernsthafte theoretische Auseinandersetzung erheblich.
3. Generelle Überzeugung der Europäer und besonders der Deutschen war, das "Kulturenland Nordamerika" (RATH) könne sie in Kunstangelegenheiten nichts lehren. So galt auch das amerikanische Theater hierzulande als sentimental, sensationsorientiert und stillos.²³⁶³
4. Selbst in den USA wurden Griffith' Einstellungswechsel und Montageexperimente nicht in ihrer formtheoretischen Bedeutung erkannt.²³⁶⁴ Erst der in den USA lebende deutsche Psychologe Hugo MÜNSTERBERG vollzog den Paradigmenwechsel in der Filmtheorie - nachdem er Griffith' ersten Langfilm The Birth of a Nation gesehen hatte. In seinem Buch von 1916, "The Photoplay", entwickelte er die theoretischen Prinzipien der Kameratheorie (im Sinne dieser Arbeit): "... the photoplay tells us the human story by overcoming the forms of the outer world, namely, space, time, and causality, and by adjusting the events to the forms of the inner world, namely, attention, memory, imagination, and emotion."²³⁶⁵

²³⁶¹ Helmut H. DIEDERICHS, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart 1986, S. 170.

²³⁶² Anton KAES, Einführung. In: derselbe (Hrsg.), *Kino-Debatte*, a.a.O., S. 11.

²³⁶³ Siehe: Eduard GOLDBECK, *Amerikanisches Theater*. In: *Die Schaubühne*, Nr. 9, 26.2.1912, S. 254-258; O. E. LESSING, *Das amerikanische Drama*. In: *Das literarische Echo*, Nr. 16, 15.5.1912, Spalten 1099-1104; Gertrud DEICKE, *Das Amerikabild der deutschen öffentlichen Meinung von 1898-1914*, Phil. Diss. Hamburg 1956, S. 16-33.

²³⁶⁴ Siehe: George C. PRATT, *Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film*, New York und Greenwich/Conn. 1973, S. 55-111; Stanley KAUFFMANN/Bruce HENSTELL (eds.), *American Film Criticism. From the Beginnings to Citizen Kane*, New York 1972, S. 3-54.

²³⁶⁵ Hugo MÜNSTERBERG, *The Film. A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, New York (Reprint) 1970, S. 74. In der Übersetzung von Schweinitz 1996: „Das Lichtspiel erzählt uns die Geschichte vom Menschen, indem es die Formen der Außenwelt, nämlich Raum, Zeit und Kausalität überwindet und das Geschehen den Formen der Innenwelt, nämlich Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Phantasie und Emotion anpaßt.“ (Hugo MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino, herausgegeben und übersetzt von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 84).

Literaturverzeichnis

- Asta Nielsen - die populäre Kino-Schauspieler. In: Lichtbild-Bühne (Berlin), Nr. 35, 2.9.1911, S. 8.
- Aus den Tagungen des Agitations-Komitees der kinematographischen Fachpresse. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 33, 17.8.1912, S. 6, 9.
- Aus Frankfurt am Main. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 993, 2.4.1904, S. 7.
- Der Autorenfilm und seine Bewertung. In: Der Kinematograph (Düsseldorf), Nr. 326, 26.3.1913.
- Die Begründung der kinematographischen Reform-Vereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 41, 9.10.1907.
- Die Berliner Lehrer und der Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 36, 4.9.1907.
- Berliner Plauderei. In: Der Kinematograph, Nr. 87, 26.8.1908.
- Der Biograph als Lügner. In: Der Komet, Nr. 876, 4.1.1902, S. 9-10.
- Die Bühnenwelt gegen die Kino-Konkurrenz. Kampf auf der ganzen Linie. I. II. III. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 12, 23.3.1912, S. 7-8, 10, 12; Nr. 13, 30.3.1912, S. 9-10, 12; Nr. 14, 6.4.1912, S. 12-13, 16.
- Der christliche Kinematograph. In: Der Komet, Nr. 1320, 9.7.1910, S. 10.
- Da capo. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 48, 29.11.1913, S. 30, 32, 36, 45.
- Die Dedrophontheater und die Schule. (Eingesandt). In: Der Komet, Nr. 1149, 30.3.1907, S. 11.
- Die Denkschrift des Agitations-Comites im Reichstag. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 174, 178.
- Die Denkschrift des Deutschen Bühnenvereins. Die Anklage gegen die deutschen Kino-Theater. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 22.6.1912, S. 5, 6, 10, 12, 15, 18, 20, 25, 26.
- Denkschrift über die Kinematographentheater. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 19, 11.5.1912, S. 624-628.
- Deutsche Films. Ein Mahnwort an die Regisseure. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9., 1911, S. 10, 12.
- Der deutsche Volksbildungstag in Wiesbaden und die KinoReform. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 42, 19.10.1912, S. 16, 20, 29.
- Dramatische Filmkunst und Zensur. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 21, 25.5.1912, S. 14, 18, 22.
- Dramatische Films. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 88, 2.9.1908.
- Dresden. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 106, 6.1.1909.
- Eine bedeutsame Bewegung. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 105, 30.12.1908.
- Eine Denkschrift über die Kinematographentheater. In: Leipziger Zeitung, Nr. 145, 25.6.1912.
- Eine kinematographische Kunstreform. In: Der Komet, Nr. 1245, 30.1.1909, S. 10.
- Eine "Staatsaktion". In: Der Komet, Nr. 1262, 29.5.1909, S. 11.
- Ein Kino-Urteil Vollmoellers. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 3, 18.1.1913, S. 33-34.

- Ein kurzer Rückblick auf die erste Woche des Reform-Kinematographen-Theaters. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 33, 14.8.1907.
- Ein neuer Film. Ein klassisches Stück für Schülervorstellungen. In: Der Kinematograph, Nr. 7, 17.2.1907.
- Eröffnung des Gemeindelichtspielhauses in Eickel. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3, 1912/13, S. 69-70.
- Die Eröffnung des Reform-Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.
- Eröffnungs-Premiere in Frankfurt. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 8, 24.2.1912, S. 10, 14, 15.
- Der erste Gemeindekino im Ruhrkohlenbezirk. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 53-54.
- Die Erziehung durch den Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1184, 30.11.1907, S. 9.
- Die Filmkunst von heute. Studienskizze über Kino-Regisseure und Film-Darsteller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 38, 27.6.1914, S. 21, 24.
- Film-Programm und Zeitungskritik. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9.1911, S. 20, 22.
- Der Film-Regisseur als schöpferischer Künstler. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 1, 3.1.1914, S. 38, 40.
- Französische Filme. In: Bild und Film, Nr. 3, 1914/15, S. 59-61.
- Die Gefahr des "Kientopp". In: Die Deutsche Bühne (Berlin), Nr. 8, 25.4.1910, S. 129-130.
- Gegen das Film-Französentum. In: Bild und Film, Nr. 4/5, 1914/15, S. 91.
- Generalversammlung des Deutschen Bühnenvereins. In: Bild und Film, Nr. 3/4, 1912, S. 99.
- Gesellschaft zur Förderung der Lichtbildkunst, Düsseldorf. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 154, 8.12.1909.
- Die Hetze gegen die deutschfeindlichen Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 66, 3.10.1914, S. 5-6.
- Ho-jo-to-ho: In: Der Komet, Nr. 674, 19.2.1898, S. 8.
- Instruktionskursus der Kinokommission des westfälischen Landgemeindetages in Eickel. In: Bild und Film, Nr. 6, 1912/13, S. 142-145.
- Ist das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk? In: Erste Internationale Film-Zeitung (Berlin), Nr. 16, 20.4.1912, S. 13-18.
- Der Kampf gegen den äußeren Feind! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 19, 11.5.1912, S. 50.
- Der Kampf gegen den Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 157, 29.12.1909.
- Der Kampf gegen die deutschfeindliche ausländische Kinoindustrie. In: Bild und Film, Nr. 1, 1914/15, S. 9-10.
- Der Kinematograph als Bildungsmittel. In: Der Kinematograph, Nr. 134, 21.7.1909.
- Der Kinematograph als politischer Agitator. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 7.10.1911, S. 16.
- Der Kinematograph als Volksbildungsmittel. In: Der Kinematograph, Nr. 221, 22.3.1911.
- Der Kinematograph - ein Kulturfeind? Eine Entgegnung auf die letzte Prof. Brunnersche Broschüre. In: Der Kinematograph, Nr. 319, 5.2.1913.
- Das Kinematographengeschäft in Hamburg. In: Der Komet, Nr. 1184, 30.11.1907, S. 9.
- Die Kinematographie, Schiller und Herr Levy. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 21, 26.5.1910.

Der Kinematograph im Urteil französischer Bühnen-Autoren. Eine Umfrage des "Figaro". In: Der Kinematograph, Nr. 298, 11.9.1912.

Der Kinematograph in sozialdemokratischer Beurteilung. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 21.6.1913, S. 40.

Die Kinematographische Reformvereinigung. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 43, 23.10.1907.

Kinematographische Reformvereinigung. (Vereinsnachrichten). In: Der Kinematograph, Nr. 43, 23.10.1907 und Nr. 55, 15.1.1908.

Der Kinematograph und die Lehrer. In: Der Komet, Nr. 1156, 18.5.1907, S. 10.

Die Kinodenkschrift des deutschen Bühnenvereins im preußischen Abgeordnetenhaus. In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 170-173.

Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen. In: Der Kinematograph, Nr. 300, 25.9.1912.

Kinokommission des Westfälischen Landgemeindetages. In: Bild und Film, Nr. 3, 1912/13, S. 70-71.

Kinoreform. In: Bild und Film, Nr. 2, 1912, S. 50-51.

Kino-Reformbestrebungen in Düsseldorf. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 17, 26.4.1913, S. 16, 21, 24, 28, 32.

Kinorundfrage des "Figaro". In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 268-269.

Kino und Buchhandel (Fragestellung). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 77, 5.4.1913, S. 3584.

Kino und Buchhandel (Antworten). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Nr. 127, 5.6. 1913, S. 5985-5988, 6025-6027; Nr. 128, 6.6.1913, S. 6029- 6032, 6065-6067; Nr. 129, 7.6.1913, S. 6109-6111; Nr. 130, 9.6.1913, S. 6159-6160; Nr. 132, 11.6.1913, S. 6233-6235; Nr. 135, 14.6.1913, S. 6322, 6371; Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375-6376, 6413-6415. Teilnachdruck in: KAES. Teilnachdruck in: SCHWEINITZ.

Kino und Theater. (Kino-Revue. VIII). In: Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), Nr. 7, 13.2.1911.

Kino und Theater. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 13, 31.3.1911, S. 4, 6.

Kriegszustand und Theaterpraxis. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 54, 22.8.1914, S. 1-2.

Krieg und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.

Kunstfilms. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 51, 16.12.1909.

Kunst und Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 12, 18.3.1909 und Nr. 13, 25.3.1909.

Lehrerverein und Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 49, 7.12.1912, S. 17, 20.

Der Mangel an Aktualitäten. In: Der Kinematograph, Nr. 400, 26.8.1914.

Mars regiert die Stunde. In: Der Kinematograph, Nr. 397, 5.8.1914.

Mehr deutsche Films! In: Tägliche Rundschau (Berlin), Nr. 237, 21.5.1911.

Neue französische Filmfirma. (Aus der Praxis). In: Der Kinematograph, Nr. 74, 27.5.1908.

Neue zeitgemäße Kriegsfilms. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 68, 10.10.1914, S. 14.

Öffentliche Protestversammlung der Kinematographenbesitzer. In: Der Komet, Nr. 1165, 20.7.1907, S. 9.

Offenhalten und Weiterspielen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 52, 15.8.1914, S. 1.

Die Priorität der Autorenfilms. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 47, 23.11.1912, S. 43.

- Das Problem der Kino-Reform. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 30, 26.7.1913, S. 7-8.
- Professor Dr. Brunner in Karlsruhe. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 51, 20.12.1913, S. 18-20.
- Professor Dr. Karl Brunner. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 6, 8.2.1913, S. 11-12.
- Das Programm in Kriegszeiten. In: Der Kinematograph, Nr. 405, 30.9.1914.
- Protest der Berliner Kinematographen-Besitzer. In: Der Komet, Nr. 1162, 29.6.1907, S. 10.
- Protest gegen das Wort "Kientopp". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 20.7.1912, S. 18, 23-24.
- Reform-Filmtauschstelle der Kinematographischen Reformvereinigung. In: Der Kinematograph, Nr. 45, 6.11.1907.
- Ruhiges Blut bewahren! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 50, 8.8.1914, S. 1.
- Rundschreiben der Nordischen Films Co. In: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm, Marbach a. N. 1976, S. 129.
- Die Schauspieler und der "Kientopp". In: Die Deutsche Bühne, Nr. 2, 25.1.1912, S. 17-18.
- Das Schauspiel in der Kinematographie. In: Der Komet, Nr. 1236, 28.11.1908, S. 8-9.
- Die Sensationen der Films. In: Vorwärts (Berlin), 26.6.1913.
- Soll das Filmdrama kritisiert werden? (Meinungen deutscher Schriftsteller, Theaterkritiker und Chefredakteure). In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 42, 19.10.1912, S. 21-24, 29, 30.
- Spezial-Regisseure bei Film-Aufnahmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 7.10.1911, S. 6, 8.
- "Sumurûn" im Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 98, 11.6.1910, S. 10-11.
- Szenenwahl und Szenenwechsel bei Kinematogrammen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 7, 11.2.1909.
- Über die "Theater lebender Photographien". In: Der Komet, Nr. 1154, 4.5.1907, S. 10.
- Vom Werte und Unwerte des Kinos (Fragestellung). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 129, 10.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1-2.
- "Vom Werte und Unwerte des Kinos" (Antworten). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1-3; Nr. 149, 31.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1-3. Teilnachdruck in: KAES.
- Der "Vorwärts" in Berlin schreibt über den Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 10, 11.3.1911, S. 4, 6.
- Die Wartburgposse. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 20, 17.5.1913, S. 16, 20, 24.
- Was die Mitwelt dem Kino verdankt. (Die Bewertung des Lichtbildes in der Gegenwart und Zukunft). In: Der Kinematograph, Nr. 314, 1.1.1913.
- Wider die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1219, 1.8.1908, S. 11 und Nr. 1240, 26.12.1908, S. 10.
- Zehn Jahre Dürerbund. In: Kunstwart (München), Nr. 1, 1. Oktoberheft 1912, S. 24-27.
- Zu einer Versammlung deutscher Bühnenschriftsteller. In: Der Komet, Nr. 1230, 17.10.1908, S. 10.
- Zum Fall Kyser. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 9, 1.3.1913, S. 39-40, 45-46, 48.
- Zum Kampf um die Frankfurter Messe. In: Der Komet, Nr. 890, 12.4.1902, S. 3.
- Zur Geschichte des Kinematographen-Theaters. In: Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907.

Zur Jahreswende. In: Der Kinematograph, Nr. 418, 30.12.1914.

Zur Lage. In: Der Kinematograph, Nr. 396, 29.7.1914.

Zur Soziologie des Kino. In: Monatshefte der Comeniusgesellschaft (Leipzig), Nr. 1, 1915, S. 19-20.

Zur Uraufführung des Lindau-Bassermann-Films "Der Andere". In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 5, 1.2.1913, S. 24-26, 31-33.

Der Zusammenbruch des Brunnenschen Zensursystems. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 13, 28.3.1914, S. 32.

Zwei Meinungen über den Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 59, 12.2.1908.

A., Kinematographische Bilder. I. II. III. In: Der Kinematograph, Nr. 2, 13.1.1907; Nr. 6, 10.2.1907; Nr. 9, 3.3.1907.

Erwin ACKERKNECHT, Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. Handbuch für Lichtspielreformer, Berlin 1918.

Theodor W. ADORNO, Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt 1970 (1951).

- Soziologie und empirische Forschung. In: derselbe u.a., Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Darmstadt und Neuwied 1972, S. 81-101.

Henri AGEL, Esthetique du cinema, Paris 1957.

Peter ALTENBERG, Kinematograph. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 17, 23.4.1908, S. 443.

Emilie ALTENLOH, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914.

- Theater und Kino. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1912/13, S. 264-266. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Die Stellung des jugendlichen Arbeiters zum Kino. In: Die Hochwacht (Berlin), Nr. 8, 1913/14, S. 198-203. (Teilnachdruck aus: Zur Soziologie des Kino).

Paul ALTHEER, Das Kino und die Bühne. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 10, 30.3.1913, S. 10-11.

J. Dudley ANDREW, The Major Film Theories. An Introduction, London Oxford New York 1976.

Guido ARISTARCO, Storia delle teorie del film, Turin Mailand 1960 (1951).

ARISTOTELES, Poetik, Stuttgart 1981 (1961).

Roy ARMES, A Critical History of British Cinema, London 1978.

Rudolf ARNHEIM, Alte Chaplinfilme. In: Die Weltbühne (Berlin), Nr. 27, 2.7.1929, S. 20-23. Nachdruck in: derselbe, Kritiken und Aufsätze zum Film, hrsg. von Helmut H. DIEDERICHS, München und Wien 1977, Frankfurt 1979, S. 214-216.

- Film als Kunst, Berlin 1932, München 1974, Frankfurt 1979.

- Zur Psychologie der Kunst, Köln 1977.

Linda ARVIDSON, When the movies were young, New York 1969 (1925).

Walter ASSMUS, Kinofragen. In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 1, 1913, S. 12-13.

- Das veredelte Filmdrama. In: Volksbildung (Berlin), Nr. 8, 1913, S. 145-147.

Fritz AUER, Das Zeitalter des Films. Eine Kino-Umfrage. In: Der Kinematograph, Nr. 224, 12.4.1911.

Heinrich AUER, Zur Kinofrage. In: Soziale Revue (München), Nr. 1, 1913, S. 19-36.

Raoul AUERNHEIMER, Die Kinomode. In: Neue Freie Presse (Wien), 14.1.1912.

Ferdinand AVENARIUS (A.), Die Kinematographen-Schaustellungen. In: Kunstwart (München), Nr. 11, 1. Märzheft 1907, S. 670-671.

- Julius BAB, Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie, Berlin 1908.
- Kränze dem Mimen, Berlin und Darmstadt 1954.
 - "Berliner Theater". In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 13, 28.3.1907, S. 333-335.
 - Der Kampf mit dem "Kientopp". In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 139, 13.6.1912, Morgenblatt.
 - Die Kinematographen-Frage. In: Die Rheinlande (Düsseldorf), Nr. 9, September 1912, S. 311-314. Nachdruck in: Die Hilfe (Berlin), Nr. 18, 1913, S. 280-283.
 - Die "Veredelung" des Kientopps. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 23.11.1912, S. 740-742.
 - Kinodrama und Dramatikerverband. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 1, 4.1.1913, S. 10-11.
 - (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375.
 - Theater und Kinematograph. In: Volksbühne (Berlin), Nr. 3, März 1915, S. 6-9.
- Willy BACKHAUS, Etwas über den "Kintopp". In: Der Komet, Nr. 1181, 9.11.1907, S. 11.
- Curt BADING, Die Kulturmission des Kinos. In: Dokumente des Fortschritts (Berlin), Nr. 3, März 1913, S. 217-219.
- P. F. BAEGE, Der Kinematograph als Bildungsmittel. In: Der Zeitgeist (Stuttgart), Nr. 4, April 1913, S. 181-185.
- Peter v. BAER, Der Film und wir Dichter. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 153-154, 156.
- Alfred A. BAEUMLER, Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters. In: März (München), Nr. 22, 1.6.1912, S. 334-341. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- (B.), Filmdramatik? In: März (München), Nr. 51, 21.12.1912, S. 482-484. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- Béla BALÁZS, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, Wien Leipzig 1924.
- Der Geist des Films, Halle 1930, Frankfurt 1972.
 - Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst, Wien 1972 (1961/1949).
 - Schriften zum Film, Band 1: "Der sichtbare Mensch", Kritiken und Aufsätze 1922-1926, hrsg. v. Helmut H. DIEDERICH, Wolfgang GERSCH und Magda NAGY, Budapest München Berlin 1982.
 - Schriften zum Film, Band 2: "Der Geist des Films", Artikel und Aufsätze 1926-1931, hrsg. v. Helmut H. DIEDERICH und Wolfgang GERSCH, Budapest München Berlin 1984.
- BAPTIST, Sumurün im Kinematographen. In: Berliner Tageblatt, Nr. 280, 6.6.1910.
- Nachdruck in: Lichtbild-Bühne, Nr. 98, 11.6.1910, S. 10-11
- BARDOLPH, Im Kientopp. In: Morgen (Berlin), Nr. 2, 8.1.1909, S. 76-78.
- Hans BARKHAUSEN, Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg, Hildesheim Zürich New York 1982.
- Erik BARNOUW, Documentary. A History of the Non-Fiction-Film, London Oxford New York 1980 (1974).
- Andre BAZIN, Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975.
- Julius BECKER, Der Kampf gegen die ausländischen Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 62, 19.9.1914, S. 8, 10.
- Max BEER, Film, Theater und Roman. Zur Aesthetik des Films. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 180, 1.7.1913, 1. Morgenblatt, S. 1-2.
- Adolf BEHNE, Bühnenkunst. In: Sozialistische Monatshefte (Berlin), Nr. 2, 29.1.1914, S. 141-142.
- Wolfgang BEILENHOF (Hrsg.), Poetik des Films, München 1974.
- Joachim BENN, Die künstlerischen Möglichkeiten des Kinematographen. In: Kölnische Zeitung, Nr. 737, 30.6.1912, Unterhaltungsblatt.
- A. BEREIN, Kino-Wahrheiten. In: Der Kinematograph, Nr. 234, 21.6.1911.
- Julius von BERG, Die Kinematographie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 38-44.
- Fred BERGER, Der Kinematograph im Dienste der Schauspielkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 79, 1.7.1908.

Richard A. BERMANN, Gedrucktes Kino. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 43, 23.10.1913, S. 1028-1029.

Margot BERTHOLD (Hrsg.), Max Reinhardts Theater im Film, München 1983.

Willy BEZKOCKA, Die Duse des Films. Eine kritische Betrachtung über Kino und Kunstgenuß. In: Der Kinematograph, Nr. 260, 20.12.1911.

- Konflikt. Eine kritische Betrachtung über Kinodramatik. In: Der Kinematograph, Nr. 324, 12.3.1913.

Oskar BIE, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1.

Biograph Bulletins 1908-1912, New York 1973.

BIRAM siehe BODENHEIMER-BIRAM.

Herbert BIRETT (Hrsg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart, München u.a. 1980.

- Das Filmangebot in Deutschland 1895 – 1911, München 1991.

Walter BLOEM d. J., Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik, Phil. Diss. Tübingen 1921.

- Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film, Leipzig Zürich 1922.

Oskar BLUMENTHAL, Der Film auf der Anklagebank. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 17217, 30.7.1912, Morgenblatt.

Nachdruck in: Die Deutsche Bühne (Berlin), Nr. 18, 25.11. 1912, S. 418-421.

Auszug in: Oskar Blumenthal und das Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 48, 30.11.1912, S. 30, 34.

Else BODENHEIMER-BIRAM, Die Industriestadt als Boden neuer Kunstentwicklung, Jena 1919.

Willi BÖCKER (W. B.), Die Klassiker im Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 49, 2.12.1909.

- Eine Antwort an Herrn Hans Kyser - Murnau. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 8, 22.2.1913, S. 19-20.

C. BÖHME, Die Zukunft des Kinematographentheaters. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 91, 23.4.1910, S. 3-4.

Hans BOLLMANN, Untersuchungen zur Kunstgattung Pantomime, Phil.Diss.Hamburg 1968.

(Heinrich) BOLTEN-BAECKERS, Erinnerungen an die Anfänge der deutschen Filmindustrie. In: Lichtbild-Bühne (Hrsg.), Luxusnummer "30 Jahre Film", Berlin o. J. (1924), S. 10-13.

Ludwig BRAUNER, Der Kinematograph als Volksbildner. In: Der Kinematograph, Nr. 27, 3.7.1907.

- Das "künstlerische" Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 82, 22.7.1908.

- Deutsche Dramatiker als Kinematographendichter. In: Der Kinematograph, Nr. 95, 21.10.1908.

- Der Kino im Dienste der Volksbildung. In: Der Kinematograph, Nr. 107, 13.1.1909.

- Die ersten deutschen Kunstfilme. In: Der Kinematograph, Nr. 122, 28.4.1909.

- Sumurun. In: Der Kinematograph, Nr. 180, 8.6.1910.

Artur BRAUSEWETTER, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 128, 6.6.1913, S. 6032.

Wilfried von BREDOW/Rolf ZUREK (Hrsg.), Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien, Hamburg 1975.

Max BRETHFELD, Straßenkinomatograph und Schuljugend. In: Neue Deutsche Frauenzeitung (Düsseldorf), Nr. 36, 1909, S. 3-4.

- Der Kinematograph im Dienste der Volks- und Jugendbildung. In: Neue Bahnen (Leipzig), 1909, S. 501-505.

- Neue Versuche, die Kinematographie für die Volksbildung und Jugenderziehung zu verwerten. In: Neue Bahnen (Leipzig), 1910, S. 420-423.

R .J. BROADBENT, A History of Pantomime, New York 1965 (1901).

Max BROD, Kinematographentheater. In: Die Neue Rundschau (Berlin), 1909, S. 319-320. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ. Auszug in: Hätte ich das Kino!, S. 20.

Max BROESIKE, Die Kinofrage. Eine ästhetisch-dramaturgische Betrachtung. In: Hochland (Kempten), Nr. 11, August 1912, S. 593-601.

Reinhard BRUCK, Kinematograph und Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 247, 20.9.1911.

Karl BRUNNER, Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr, Berlin 1913.

- Die "dramatische Kunst" des Kinematographen. In: Die Hochwacht (Berlin), Nr. 8, 1912, S. 191-194.

- Kinematograph und Drama. In: Der Tag (Berlin), Nr. 237, 9.10.1912.

Max BRUNS, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 127; 5.6.1913, S. 5985-5986.

Gertraude BUB, Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz, Phil. Diss. Berlin 1938.

Gustav BUDJHUN, Das deutsche Kino-Schrifttum 1896-1916. Eine Bibliographie, Typoskript (1916).

Anna Jules CASE, Ein Besuch in der Filmfabrik von Pathe Freres in Paris. In: Der Roland von Berlin (Berlin), Nr. 23, 2.6.1910, S. 760-763.

Hermine CLOETER, Das stumme Theater. In: Neue Freie Presse (Wien), Nr. 15985, 20.2.1909, Morgenblatt, S. 1-3.

Jos. COBOEKEN siehe Horst EMSCHER.

Ludwig COELLEN, Der Kintopp, der Futurismus und die Philosophie. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 16, 16.1.1914, 1. Morgenblatt, S. 1-2. Nachdruck in: Hamburger Correspondent, Nr. 74, 10.2.1914, S. 2-3.

Walther CONRADT, Kirche und Kinematograph. Eine Frage, Berlin 1910.

- Ein Kinematographen-Programm. In: Die Reformation, Nr. 17, 1910, S. 283-284.

Roland COSANDEY, Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Güttinger (1907-1992). In: KINTOP 1: Früher Film in Deutschland, Basel/Frankfurt 1992, S. 100-102.

Scott CURTIS, The taste of a nation: Training the senses and sensibility of cinema audiences in imperial Germany. In: Film History. An International Journal (London/New York) Vol. 6, No. 4, 1994, S. 445-469.

Arnold CZEMPIN, Soll man Film und Kino sozialisieren? In: Die Neue Schaubühne (Berlin), Nr. 7, Juli 1920, S. 174-182.

Walter DADEK, Die Filmwirtschaft. Grundriß einer Theorie der Filmökonomik, Freiburg 1957.

- Das Filmmedium. Zur Begründung einer allgemeinen Filmtheorie, München Basel 1968.

- Der gegenwärtige Stand der Filmsoziologie. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Nr. 3, 1960, S. 516-533.

- Film. In: Wilhelm BERNSDORF (Hrsg.), Wörterbuch der Soziologie, Frankfurt 1972, S. 238-241.

Richard DEHMEL, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 127, 5.6.1913, S. 5986-5987.

Gertrud DEICKE, Das Amerikabild der deutschen öffentlichen Meinung von 1898-1914, Phil. Diss. Hamburg 1956.

Max DESSOIR, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 128, 6.6.1913, S. 6031.

Helmut H. DIEDERICHS, Konzentration in den Massenmedien. Systematischer Überblick zur Situation in der BRD, München 1973.

- Der Student von Prag. Einführung und Protokoll, Stuttgart 1985.

- Anfänge deutscher Filmkritik, Stuttgart 1986.

- (Hrsg.), Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum, Frankfurt 1987.

- Kintopp. In: Filme (Berlin), Nr. 9, Mai/Juni 1981, S. 4-5.

- Zur Geschichte des Stummfilms. In: Medium (Frankfurt), Nr. 9, Sept. 1981, S. 38-43.

- Die erste deutsche Filmzeitschrift. Vor 75 Jahren "Der Kinematograph". In: Medium, Nr. 2, Februar 1982, S. 42-43.
- Kinostücke oder Erzählungen im Kinostil? Pinthus' "Kinobuch" in seiner Zeit. In: Kirche und Film (Frankfurt), Nr. 9, Sept. 1983, S. 27-30.
- Rudolf Arnheim. In: Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, 1. Lieferung, München 1984.
- "Autorenfilm" und Verfilmungsfrage. Zur Geschichte und Theorie der Literaturverfilmung vor dem Ersten Weltkrieg in Deutschland. In: Joachim PAECH (Hrsg.), Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur, Münster 1984, S. 73-86.
- Herbert Tannenbaum. In: Cinegraph, 2.Lieferung, München 1984. Neubearbeitung: 9.Lieferung, München 1987.
- Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift "Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik (Konstanz), Nr. 1, 1985, S. 55-71.
- Hermann Häfker. In: Cinegraph, 3.Lieferung, München 1985.
- Emilie Altenloh. In: Cinegraph, 4. Lieferung, München 1985.
- Béla Balázs und die Schauspielertheorie des Stummfilms: "Der sichtbare Mensch" und seine Vorläufer. In: Hubertus GASSNER (Hrsg.), Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik, Marburg 1986, S. 554-559.
- Projektion für Alle. Max Skladanowsky und der frühe deutsche Film. In: Zelluloid (Köln), Nr. 25, Sommer 1987, S. 69-76.
- Konrad Lange. In: Cinegraph, 9. Lieferung, München 1987.
- Gunter Groll. In: Cinegraph, 10. Lieferung, München 1988.
- Béla Balázs. In: Cinegraph, 13. Lieferung, München 1989.
- Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein "Kinetographie"-Konzept. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft (Marburg), Nr. 8, Sept. 1990, S. 37-60.
- The Origins of the "Autorenfilm" / Le origini dell' "Autorenfilm". In: Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920. A cura di Paolo Cherchi Usai e Lorenzo Codelli, Pordenone 1990, S. 380-401.
- Filmkritik und Filmtheorie. Analyse, Urteil & utopischer Entwurf. In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg.: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, Stuttgart und Weimar 1993, S. 451-464.
- Natur in der frühen deutschen Filmtheorie. In: Jan Berg, Kay Hofmann (Hrsg.), Natur und ihre filmische Auflösung, Marburg 1994, S. 161-173.

H. DIEHLE, Kino und Jugend, Warendorf 1913.

Felix DIETRICH (Hrsg.), Bibliographie der Deutschen Zeitschriften-Literatur, Gautzsch bei Leipzig, Jahrgänge 1896 bis 1915.

Alfred DÖBLIN, Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater (Berlin), Nr. 8, Dez. 1909, S. 191-192.
Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

August DOERING, Dichter und Kino. In: Der Merker (Wien), 1913, S. 299-301.
Nachdruck in: Die Ähre (Zürich), Nr. 27, 5.4.1914, S. 1-3.

Carl DÖRING, Berliner Kinematographentheater. In: Der Kinematograph, Nr. 16, 17.4.1907.
- Berliner Ragout fin cinematographique. In: Der Kinematograph, Nr. 63, 11.3.1908.

E. DRANGE, Kinematographen. In: Pädagogische Zeitung (Berlin), Nr. 22, 1907, S. 453-455.

Wilhelm DREECKEN, Der Film von heute und morgen. In: Xenien (Leipzig), 1913, S. 69-78.

Albert DRESDNER, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 127, 5.6.1913, S. 6025.

S. DRUCKER, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner. In: Die Neue Zeit (Stuttgart), Nr. 23, 6.3.1914, S. 867-872 und Nr. 24, 13.3.1914, S. 907-912.

H. DUENSCHMANN, Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. In: Konservative Monatsschrift (Quedlinburg) Nr. 9, 1912, S. 920-930.

Frieda DUENSING, Kinematograph und Kinderwelt. In: Der Sämann (Leipzig), Nr. 5, Mai 1911, S. 279-286.

E. A. DUPONT, Kinematographie und Darstellungskunst. In: Berliner Allgemeine Zeitung. Nachdruck: Eine günstige Stimme für die Kinematographie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 34, 24.8.1912, S. 23-24.
- Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet, Berlin 1919.

Karl DWORCZAK, Nochmals: Der literarische Film. In: Die Scene (Charlottenburg), Nr. 9, Sept. 1918, S. 112.

Walther ECKART, Das Kinodrama. I. II. III. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 2, 12.10.1913, S. 1-3; Nr. 3, 19.10.1913, S. 5-8; Nr. 6, 9.11.1913, S. 5-7.

Frederik van EEDEN, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1.

Lydia EGER, Der Kampf um das neue Kino, 189. DürerbundFlugschrift zur Ausdruckskultur, München 1919.

Sergej M. EISENSTEIN, Schriften 3: Oktober, München 1975.

Fritz ELSNER, Das Kinodrama. In: Die Neue Zeit (Stuttgart), Nr. 39, 27.6.1913, S. 460-463.

- Zur Kinofrage. In: Die Neue Zeit (Stuttgart), Nr. 18, 30.1.1914, S. 671-673. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Alexander ELSTER, Literarische Benutzung von Kinodramen. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 216, 16.9.1912, S. 10753-10755.

- Kinodramatik. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 8, 1912/13, S. 185-187.

- Neuere Kinodramen. In: Die schöne Literatur (Leipzig). I. Ausländische Films. In: Nr. 11, 24.5.1913, Sp. 188-191. II. Deutsche Films. In: Nr. 13, 21.6.1913, Sp. 231-234. III. Grundsätzliches über Kinodramatik. In: Nr. 15, 19.7.1913, Sp. 278-280.

- Buch und Film. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 196, 25.8.1913, S. 8393-8394.

- Buch und Film. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 11/12, 1912/13, S. 273-274.

- Das Kino in sozialer Beleuchtung. In: Soziale Praxis und Archiv für Volkswohlfahrt (München), Nr. 36, 4.6.1914, Sp. 1010-1012.

- Kinoliteratur. In: Jahrbücher für National-Ökonomie und Statistik (Jena), Nr. 6, Dez. 1914, S. 821-827.

- Die Zukunft des Kinos. In: Kunstgewerbeblatt (Leipzig), Nr. 12, Sept. 1915, S. 236-238.

Horst EMSCHER (= Jos.COBÖKEN), Die erklärende Geste. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 28, 12.7.1913, S. 79-80.

- Neue Wege in der Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 363, 10.12.1913.

- Das künstlerische Fazit der Saison. In: Der Kinematograph, Nr. 383, 29.4.1914.

- Der Sprechfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 390, 17.6.1914.

- Der Film im Dienste der Politik. In: Der Kinematograph, Nr. 410, 4.11.1914.

Fritz ENGEL, Die Bilanz des Lichtspiels. In: Berliner Tageblatt, 24.10.1913, Abend-Ausgabe, S. 1-2. Nachdruck in: Die Deutsche Bühne (Remagen), Nr. 1, 1914, S. 2-3. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Zukunfts-Flimmer. Ein Brief an Alexander Moszkowski. In: Berliner Tageblatt, Nr. 108, 28.2.1914, Abendausgabe.

W. ENGELKE, Kinokunst. In: Pädagogische Reform (Hamburg), Nr. 12, 25.3.1914, S. 169.

Max EPSTEIN, Das Theatergeschäft. Theaterorganisation. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 5, 1.2.1912, S. 117-120.

- Das Theatergeschäft. Offener Brief an Herrn Oberregierungsrat von Glasenapp. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 10, 7.3.1912, S. 267-269.

- Das Theatergeschäft. Rückblick und Ausblick. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 34, 23.8.1917, S. 183-186.

Gustav ERÉNYI, Filmzensur. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 48, 30.11.1912, S. 762-763.

Otto ERNST, Die Kinokatastrophe. In: Der Turmhahn (Leipzig), Nr. 2, 2. Märzheft 1914, S. 297-307.

Paul ERNST, Kinematograph und Theater. In: Der Tag, Nr. 57, 8.3.1912. Nachdruck in: Der Kinematograph, Nr. 274, 27.3.1912. Nachdruck in: GÜTTINGER. Teilnachdruck in: Hätte ich das Kino., S. 135-136. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Möglichkeiten einer Kinokunst. In: Der Tag (Berlin), Nr. 49, 27.2.1913. Nachdruck in: Der Kinematograph, Nr. 324, 12.3.1913. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER.

Herbert EULENBERG, Der Kinematograph. In: Berliner Tageblatt, Nr. 81, 13.2.1911, Abendausgabe, S. 1-2.

Hanns Heinz EWERS, Der Kientopp. In: Morgen (Berlin), Nr. 18, 11.10.1907, S. 578-579. Nachdruck in: Der Kinematograph, Nr. 61, 26.2.1908. Nachdruck in: Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), Nr. 5, 31.10.1910. Nachdruck in: GÜTTINGER.

- Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger, München 1909. Teilnachdruck in: GÜTTINGER.

- Antwort an Hans Kyser. In: B.Z.am Mittag (Berlin), Nr. 44, 21.2.1913, 1.Beiblatt.

- Der Film und ich. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 39. Nachdruck in: KAES.

G. H. F., Der Kampf der Breslauer Lehrerschaft gegen die Kinematographen. In: Der Komet, Nr. 1200, 21.3.1908, S. 10.

H. F., Zur Technik des Kinodramas. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 4, 27.1.1910.

- Die Verdeutschung fremdsprachiger Filmtitel. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 41, 7.10.1909.

Paul FECHTER, Kinotexte. In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 551, 29.10.1913, Abendausgabe.

Friedrich FELIX, Praktische Kinoreform. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 11/12, 1912/13, S. 274-275.

- Rektor Lemkes "Reichsausschuß ". In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 134-135.

- Krieg den Kriegsdramen. In: Bild und Film, Nr. 4/5, 1914/15, S. 91-92.

John L. FELL, Film. An Introduction, New York 1975.

Alfons FELLNER, Die Kinofrage. In: Die Deutsche Bühne (Berlin), Nr. 8, 25.4.1912, S. 117-119.

H. FELLNER, An Herrn Dr. Ludwig Fulda ... In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 31, 3.8.1912, S. 17-19.

Festschrift der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung zum 10jährigen Bestehen 1901-1911, Hamburg-Großborstel 1912.

Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (Hrsg.), Düsseldorf kinematographisch. Beiträge zu einer Filmgeschichte, Düsseldorf 1982.

Franz FÖRSTER, Kinokritik. In: Die Neue Zeit (Stuttgart), Nr. 30, 26.4.1912, S. 150-152.

- Das Kinoproblem und die Arbeiter. In: Die Neue Zeit, Nr. 13, 26.12.1913, S. 483-487. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Carl FORCH, Zum Kampfe gegen die Kinematographie. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1912/13, S. 131-134.

FORTUNATUS, Filmzauber. In: Neue Bahnen (Leipzig), Nr. 2, November 1913, S. 49-52.

Heinrich FRAENKEL, Unsterblicher Film. Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm, München 1956.

Erich FRANZEN, Kinematographie und Kunst. In: Der Kinematograph, Nr. 286, 19.6.1912.

W. FRED, Filmpolitik und Filmzensur. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 47, 21.11.1912, S. 544-549.

Walther FREISBURGER, Theater im Film. Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film, Emsdetten/Westf. 1936.

Friedrich FREKSA, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1-2.

- Die künstlerische und kulturelle Bedeutung des Kinos. In: Der Tag (Berlin), Nr. 267, 13.11.1912. Nachdruck in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 47, 23.11.1912, S. 25-26. Nachdruck in: GÜTTINGER.

- Der Film und der Dramatiker. In: Straßburger Post, Nr. 444, 22.4.1913, Morgenausgabe, 1. Blatt.

- Theater, Pantomime und Kino. In: Dramaturgische Blätter (Metz), Nr. 6, April 1916, S. 125-130.

Ferdinand FREYTAG, Schauspieler und Kinospiele. In: Der Kinematograph, Nr. 289, 10.7.1912.

Gustav FREYTAG, Die Technik des Dramas, Stuttgart 1983 (1886).

Egon FRIEDEL, Prolog vor dem Film. In: Blätter des Deutschen Theaters (Berlin), Nr. 32, 1912/13, S. 508-512. Nachdruck in: KAES. Teilnachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Kulturgeschichte der Neuzeit, München 1976 (1928-1931).

Walter FRIEDEMANN, Schauspieler und Kino. In: Oesterreichischer Komet (Wien), Nr. 89, 27.1.1912, S. 5-6. Teilnachdruck in: Walter FRITZ, Kino in Österreich 1896-1930, Wien 1981, S. 28-29.

Walter FRITZ, Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm, Wien 1981.

Georg FUCHS, Kino und Kunst. In: Münchener Neueste Nachrichten, Nr. 364, 19.7.1913, Vorabendblatt.

Heinrich FUCHSIG, Rund um den Film. Grundriß einer allgemeinen Filmkunde, Wien 1929.

Georg FUHRMANN, Filmzauber. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 13.9.1913, S. 13-16.

Ludwig FULDA, Theater und Kinematograph. In: Die Woche (Berlin), Nr. 16, 20.4.1912, S. 639-642.

g. g., Hugo von Hofmannsthal als Filmer. "Das fremde Mädchen" im Nollendorf-Cines. In: Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), Nr. 37, 15.9.1913.

J. G., Kunst und Schönheit im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 375, 4.3.1914.

Urban GAD, Der Film. Seine Mittel - seine Ziele, Berlin o. J. (1921).

Johannes GAULKE, Der gegenwärtige Stand des Kinodramas. In: Film und Lichtbild (Stuttgart), Nr. 2, 1914, S. 24-25.

- Die Entwicklungsmöglichkeiten der Lichtbildbühne. In: Über Land und Meer (Stuttgart), Nr. 1, 1914, S. 16-18.

Robert GAUPP, Die Gefahren des Kino. In: Süddeutsche Monatshefte (München), Juni 1912, S. 363-366. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Robert GAUPP/Konrad LANGE, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, 100. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1912, 1922.

Oscar GELLER, Kino und Pantomime. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19, 1. Juliheft 1913, S. 291-295.

- Das Kino. In: Soziale Kultur (M.Gladbach), Nr. 3, 1914, S. 162-165.

- Kinematograph als Variété-Nummer. In: Der Kinematograph, Nr. 21, 22.5.1907.

R. GENENNER, Künstlerische und kulturelle Perspektiven des Filmdramas. In: Der Kinematograph, Nr. 316, 15.1.1913.

- Der Kampf um das Wort und die "Autorenfilme". In: Der Kinematograph, Nr. 333, 14.5.1913.

- Der Detektivfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 374, 25.2.1914.

- Bittere Wahrheiten. In: Der Kinematograph, Nr. 388, 3.6.1914.

Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg (Hrsg.), Bericht der Kommission für "Lebende Photographien" erstattet am 17. April 1907, Hamburg 1907 (Reprint 1980).

Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (Hrsg.), Volksbildungsfragen der Gegenwart. Vorträge, Berlin 1913.

Rolf GIESEN, Die Tali Horror Kino Show. In: Filme (Berlin), Nr. 8, März/April 1981, S. 9.

Olof GIGON, Einleitung. In: ARISTOTELES, Poetik, Stuttgart 1961, S. 3-22.

Franz Karl GINZKEY, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 135, 14.6.1913, S. 6371.

Bertha GÖRING, Für und gegen den Kinematographen. In: Die christliche Frau (Köln), Nr. 10, 1911, S. 17-22.

O. GOETZE, Zur Soziologie des Kinos. In: Die Hochwacht (Berlin), Nr. 7, 1914, S. 189-190.

G. GOHDE, Film und Lichtbild. In: Neue Bahnen (Leipzig), Nr. 7, April 1912, S. 317-322.

Eduard GOLDBECK, Amerikanisches Theater. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 9, 26.2.1912, S. 254-258.

Siegbert GOLDSCHMIDT, Die ersten deutschen Kunstfilms. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1259, 8.5.1909, S. 10-11.

Moritz GOLDSTEIN, Kino-Dramaturgie. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 16, 1913, S. 126-131.

Ernst GOTH, Kinodramen und Kinomimen. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 34, 8.2.1913, Morgenblatt, S. 1-3.

Georg GRÄNER (G. G.), Der Herr der Hann. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 7, 15.2.1906, S. 208-209.

Ulrich GREGOR/Enno PATALAS, Geschichte des Films, München Gütersloh Wien 1973(1962).

P. Max GREMPE, Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit (Berlin), Nr. 5, 1912/13, S. 70-72. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Heinz GREVENSTETT, Kinematographen. In: Daheim (Leipzig), Nr. 30, 1910, S. 15-16.

Gunter GROLL, Film - die unentdeckte Kunst, München 1937.

Stefan GROSSMANN, Kino-Katzenjammer. In: Die Deutsche Bühne (Berlin), 1914, S. 206-207. Nachdruck in: Die Ähre (Zürich), Nr. 32, 10.5.1914, S. 8-9.

A. GÜNSBERG (A.Gbg.), Künstlerische Regie bei kinematographischen Aufnahmen und Vorführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 1, 6.1.1907.

- Geschmacksverirrungen. In: Der Kinematograph, Nr. 36, 4.9.1907.

GÜTTINGER – siehe: Fritz GÜTTINGER (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino.

Fritz GÜTTINGER, Urkino. Gespräch aus der Zeit des Stummfilms. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 4148 III, 26.10.1962, Abendausgabe. (Fernaussgabe: Nr. 298, 31.10.1962, Blatt 20).

- Der Stummfilm im Zeugnis namhafter Zeitgenossen. In: derselbe, Ein Stall voll Steckenpferde, Zürich 1966. Nachdruck: Frankfurt o.J. (Filmblätter Nr. 8).

- Schweizer Schriftsteller als Kinopublikum. Begegnung Spittellers, Walsers und Ramuz' mit dem Stummfilm. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 278, 28.11.1980, S. 65-66.

- Kinogeher oder Kinogänger? In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 42, 20.2.1981, S. 65.

- Der Stummfilm im Zitat der Zeit, Frankfurt 1984.

- (Hrsg.), Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung, Frankfurt 1984.

- Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms, München 1992.

C. H., Der Ernemann-Kino-Projektor. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1261, 22.5.1909, S. 11.

F. H., Pro und contra Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 381, 15.4.1914.

Jürgen HABERMAS, Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied und Berlin 1971(1962).

Hermann HÄFKER, Kino und Kunst, M.Gladbach 1913 (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 2). Teilnachdruck in: SCHWEINITZ.

- Kino und Erdkunde, M.Gladbach 1914 (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 7).

- Die Aufgaben der Kinematographie in diesem Kriege, 128. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1914.

- Der Kino und die Gebildeten. Wege zur Hebung des Kinowesens, M.Gladbach 1915 (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 8).

- Zur Dramaturgie der Bilderspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 32, 7.8.1907.

- Das Recht auf Schönheit. In: Der Kinematograph, Nr. 41, 9.10.1907.

- Meisterspiele. In: Der Kinematograph, Nr. 56, 22.1.1908.

- Die Kulturbedeutung der Kinematographie I. In: Der Kinematograph, Nr. 80, 8.7.1908.

- Die Kulturbedeutung der Kinematographie und der verwandten Techniken. In: Der Kinematograph, Nr. 86, 19.8.1908.

- Kinematographische Fortschrittsbestrebungen. In: Der Kinematograph, Nr. 98, 11.11.1908.

- Zustände und Ausblick. In: Der Kinematograph, Nr. 135, 28.7.1909.

- Was die Schule von der Kinematographie wissen will. In: Der Kinematograph, Nr. 149, 3.11.1909.

- Eine Reise an die Quellen der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 163, 9.2.1910 und Nr. 172, 13.4.1910.

- Zu Brauners "Kinematographischen Volkskollegien". In: Der Kinematograph, Nr. 180, 8.6.1910.
- Englische Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 214, 1.2.1911.
- Zentralstelle für aktuelle Kinoaufnahmen. In: Der Kinematograph, Nr. 240, 2.8.1911.
- Kinobesitzer und Kinoreformer. In: Der Kinematograph, Nr. 368, 14.1.1914.
- Zur Hebung des Kinetographenwesens. In: Kunstwart (München), Nr. 11, 1. Märzheft 1911, S. 300-304.
- Vom Wunderspiegel. In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 4, 16.2.1912, S. 101-104.
- Woher kommen die Filme? In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 15, 1.8.1912, S. 463-468.
- Wie kommen die Filme zu uns? In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 18, 16.9.1912, S. 565-568.
- Kinematographie und echte Kunst. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 1, 1912/13, S. 5-8. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- Der Weg zur Kinodramatik. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 1, 1913/14, S. 1-4.
- Sind die "kleinen" Kinotheater der Reform schädlich? In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 58-60.
- Warstat, Die künstlerische Photographie. (Rezension). In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 90-91.
- "Atlantis". In: Kunstwart (München), Nr. 11, 1. Märzheft 1914, S. 400-402. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- Hauptmanns "Atlantis". In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1913/14, S. 139-140.
- Kinofreunde und Kinofeinde. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 8, 1913/14, S. 183-188.
- "Verlangt" Jemand die Schundkinematographie? In: Film und Lichtbild (Stuttgart), Nr. 7, 1914, S. 98-101.
- "Geistige Kämpfe". In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 209-210.
- Nochmals Herr Rektor Lemke. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 229-231.
- Karl Brunner, Vergiftete Geistesnahrung. (Rezension). In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 252-253.
- Kinematographie und Krieg. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 1, 1914/15, S. 1-3.
- Der Krieg und die Kinematographie. 1-4. In: Kunstwart (München), Nr. 5, 1. Dezemberheft 1914, S. 172-174; Nr. 7, 1. Januarheft 1915, S. 21-23; Nr. 14, 2. Aprilheft 1915, S. 71-73; Nr. 17, 1. Juniheft 1915, S. 178-180.
- Kinoschulen und Kriegsverletzte. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 10, 1914/15, S. 200-203.
- Die Entwicklung der Kinematographie im Kriege. In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 24, 16.12.1916, S. 737-743.
- Kino und Politik. In: Das neue Deutschland (Berlin), Nr. 12, 15.3.1917, S. 324-326.
- Vom "Kulturfilm". In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 13, 1. Juliheft 1918, S. 252-256.
- Zur Entwicklung des Lichtspielwesens. In: Der Vortrupp (Hamburg), Nr. 4, 2. Februarheft 1919, S. 116-119.
- Weltgeschichte in Einem Band, Dresden 1928.

Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., Marbach 1976.

Carl HAGEMANN, Theater und Wandelbild. In: Illustrierte Zeitung (Leipzig), Nr. 3889, 3.1.1918, S. 40.

Ludwig HAMBURGER, Schauspielkunst und Filmdarsteller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 26, 28.6.1913, S. 14, 19.

- Schauspiel- und Filmregiekunst. Gedanken eines Bühnen-Dramaturgen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 32, 9.8.1913, S. 20, 24.
- Die Dichtung im Film. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 30, 26.7.1913, S. 54, 59.
- Das Lustspiel in der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 391, 24.6.1914.
- Der Gast aus der andern Welt. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 1, 1914/15, S. 19-20.
- Kriegsdramen. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1914/15, S. 119.

Hans HANNEMANN, Im italienischen "Cinematografo". In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 34, 28.8.1909, S. 131-133.

Ferdinand HARDEKOPF (Stefan WRONSKI), Der Kinematograph. In: Nord und Süd (Berlin), Nr. 412, 2. Augustheft 1910, S. 326-328. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Kuno Graf HARDENBERG, Die malerischen Seiten des Kinos. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 25, 21.6.1913, S. 30-31.

Julius HART, Kunst und Kino. In: Der Tag (Berlin), Nr. 257, 1.11.1913. Nachdruck in GÜTTINGER.

- Schaulust und Kunst. In: Die Woche (Berlin), Nr. 37, 13.9.1913, S. 1541-1543. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- Der Atlantis-Film. In: Der Tag (Berlin), Nr. 301, 24.12.1913. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Emil HARTMANN, Die Leinwand, die die Welt bedeutet. In: Der Kinematograph, Nr. 284, 5.6.1912 und Nr. 285, 12.6.1912.

Gustav M. HARTUNG, Kinematographie und Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 170, 30.3.1910.

Walter HASENCLEVER, Der Kintopp als Erzieher. In: Revolution (München), Nr. 4, 15.10.1913. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

S. HECKSCHER, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 127, 5.6.1913, S. 6026.

Carl HEDINGER, Bühne und Kino. (Zur Kinofrage I.). In: Die Scene (Berlin), Nr. 1/2, Juli/August 1912, S. 29-31. Anonymer Vorabdruck in: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 11, 16.3.1912, S. 362-363. Nachdruck in: Die Ähre (Zürich), Nr. 10, 30.3.1913, S. 9-10.

Heinz Karl HEILAND, Kino-Aufnahmen im Auslande. In: Der Kinematograph, Nr. 365, 24.12.1913.

Ernst HEILBORN, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 2.

Moritz HEIMANN, Der Kinematographen-Unfug. In: Die Neue Rundschau, Nr. 1, 24.1.1913, S. 123-127. Nachdruck in: KAES.

Anselma HEINE, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 136, 16.6.1913, S. 6375.

Wilhelm HEINZ, Das Kino im Kriege. In: Kunstwart (München), Nr. 23, 1. Septemberheft 1915, S. 152-153.

Alfred HEINZE, Kunst und Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 30, 24.7.1907.
- Bild und Wort. In: Der Kinematograph, Nr. 124, 12.5.1909.

Heinz B. HELLER, Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland, Tübingen 1985.
- Aus-Bilder. Anfänge der deutschen Filmpresse. In: Uta BERG-GANSCHOW/Wolfgang JACOBSEN (Hrsg.), ...Film...Stadt...Kino...Berlin, Berlin 1987, S. 117-126.

Albert HELLWIG, Schundfilms. Ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung, Halle 1911.
- Die Schundfilms, ihr Wesen, ihre Gefahren und ihre Bekämpfung. In: Zentralblatt für Volksbildungswesen (Stuttgart), Nr. 9, 1911, S. 129-136. Nachdruck in: BREDOW/ZUREK.
- Städtische Kinematographentheater. In: Bild und Film (M. Gladbach), Nr. 2, 1912/13, S. 45-48.
- Ethische oder ästhetische Filmzensur. In: Bild und Film, Nr. 7, 1912/13, S. 159-160.
- Fr. Hallgren, Kinematografien et bildningsmedel (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 166-167.
- Schundfilm und Filmzensur. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 16, 1913, S. 141-144.

F. W. H. HELLWIG, Für und wider den Kinematographen. In: Deutsche Tageszeitung (Berlin), Nr. 23, 24.6.1912.

Robert M. HENDERSON, D. W. Griffith. The Years at Biograph, New York 1970.
- D. W. Griffith. His Life and Work, New York 1972.

Heinz HERALD, Vom Kino. In: Blätter des Deutschen Theaters (Berlin), Nr. 31, 1912/13, S. 501-504.

Theodor HEUSS, "Metropolis". In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 4, 15.2.1927, S. 108-109.

Paul HEYSE, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 127, 5.6.1913, S. 5986.

Hfd., Kinematographenbilder. In: Der Kinematograph, Nr. 84, 5.8.1908.

Knut HICKETHIER, Zur Tradition schulischer Beschäftigung mit den Massenmedien. Ein Abriß der Geschichte deutscher Medienpädagogik. In: Reent SCHWARZ (Hrsg.), Manipulation durch Massenmedien. Aufklärung durch Schule?, Stuttgart 1974, S. 21-52.
- Geschichte der Medienerziehung und Mediendidaktik. In: Praxis Schulfernsehen (Köln), Nr. 28, 1978, S. 4-6; Nr. 29, 1978, S. 4-6; Nr. 30, 1978, S. 4-6; Nr. 31, 1978, S. 4-6.

Gerhard K. HILDEBRAND (Hrsg.), Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Gesammelte Beiträge, Trier 1976.

Franz HOFER, "Kunst und Literatur im Kino". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 115-117.

Karl HOFFMANN, Das Kino. In: Die Tat (Jena), Nr. 10, Januar 1914, S. 1076-1080.

Max HOMBURGER, Das Kino eine Volksgefahr? In: Der Kinematograph, Nr. 374, 25.2.1914.

Fred HOOD, Kinematographische Aufführungen. In: Der Kinematograph, Nr. 9, 3.3.1907.

- Das Publikum im kinematographischen Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 25, 19.6.1907.

- Interessante Tricks in der Kinematographie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 45 und 46, 1909. Nachdruck in: Lichtbild-Bühne, Nr. 103, 105, 106, 1910.

Hans HOPPE, Die Zukunft des Kino, Stettin 1912.

Max HORKHEIMER/Theodor W. ADORNO, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt 1969 (1947).

F. M. HÜBNER, Der Dichter und das Kino. In: Allgemeine Zeitung (München), Nr. 39, 27.9.1913, S. 629-630.

Werner HÜRFELD, Die optimale Unternehmensgröße in der Filmproduktion, Düsseldorf 1958.

Wilhelm HÜTTENMÜLLER, Zum Kunstfilm "Don Carlos". In: Der Kinematograph, Nr. 182, 22.6.1910.

Rudolf HUPPERT, Das Theater als Konkurrenz der Kinos. In: Der Kinematograph, Nr. 225, 19.4.1911.

- Ansichten über das Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 278, 24.4.1912.

Lewis JACOBS, The Rise of the American Film, New York 1975 (1939).

Wolfgang JACOBSEN/Anton KAES/Hans Helmut PRINZLER (Hrsg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart und Weimar 1993.

Siegfried JACOBSON, Sumurun. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 18, 5.5.1910, S. 475-477.

- Stucken und Bassermann. In: Die Schaubühne, Nr. 5, 30.1.1913, S. 134-138.

- Kulturfaktor Film. In: Die Schaubühne, Nr. 16, 17.4.1913, S. 444-445 und Nr. 28/29, 17.7.1913, S. 707-709.

Jules JANIN, Debureau, Berlin 1977.

Rene JEANNE/Charles FORD, Le Cinema et la Presse 1895-1960, Paris 1961.

Nikol. JONIAK, Kino-Autoritäten. In: Der Kinematograph, Nr. 339, 25.6.1913.

Ekkat KAEMMERLING, Rhetorik als Montage. In: Friedrich KNILLI (Hrsg.), Semiotik des Films, München 1971, S. 94-109.

Ernst KÄMPFER, Zum "verfilmten" Sudermann: "Der Katzensteg". In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 10, 1914/15, S. 211-213.

Anton KAES (Hrsg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, München Tübingen 1978.

Harry KAHN, Rembrandtheater. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 43, 27.10.1910, S. 1110-1111.

Franz KAIBEL, Die Wohltat des Kinos. In: Der Tag (Berlin), Nr. 180, 3.8.1912. Nachdruck in: Lichtbild-Bühne, Nr. 32, 10.8.1912, S. 23,25.

Emil KAISER, Gedanken über die Gegenwart und Zukunft des Kinos. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1148, 12.10.1913, Literatur- und Unterhaltungsblatt, S. 1-2.

Oskar KALBUS, Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht, Berlin 1922.

Oskar KANEHL, Kinokunst. In: Wiecker Bote, Nr. 2, 1913/14, S. 8-10. Nachdruck in: KAES.

Stanley KAUFFMANN, American Film Criticism. From the Beginnings to "Citizen Kane", New York 1972.

Alfred KERR, Kino. In: Pan, 1912/13, S. 553-554. Nachdruck in: KAES.

Ludwig KERSTIENS, Zur Geschichte der Medienpädagogik in Deutschland. In: Jugend Film Fernsehen (München), Nr. 3, 1964, S. 182-198.

Marianne KESTING, Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1969 (1959).

Hermann KIENZL, Theater und Kinematograph. In: Der Strom (Wien), Nr. 7, Oktober 1911, S. 219-221. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Der "literarische" Film. In: Der Türmer (Stuttgart), Nr. 10, Juli 1913, S. 527-529. Teilnachdruck in: Hamburger Correspondent, Nr. 350, 12.7. 1913, S. 2.

KINOMASTIX siehe Heinrich STÜMCKE.

Kino-Praktikus. Handbuch für Vereine, Wanderredner, Fabrikationsinstitute, Operateure usw., Düsseldorf 1908.

Jürgen KINTER, Arbeiterbewegung und Film (1895-1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit, Hamburg 1986.

KINTOP. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Band 1: Früher Film in Deutschland, Basel/Frankfurt 1992. Band 2: Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Basel/Frankfurt 1993

Rudolf W. KIPP, Bilddokumente zur Geschichte des Unterrichtsfilms, Grünwald 1975.

P. E. KIPPER, Unser Theater und das Wort. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 15, 1. Maiheft 1914, S. 124-126.

G. KLEIBÖMER, Die Technik des Bilddramas. In: Der Kinematograph, Nr. 151, 17.11.1909.

Rudolf KLEIN-ROHDEN, Die Bühnengehörigen und der Kientopp. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 15, 13.4.1912, S. 494-495.

Victor KLEMPERER, Das Lichtspiel. In: Velhagen & Klasings Monatshefte (Bielefeld), Nr. 8, April 1912, S. 613-617. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Arthur KNIGHT, The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies, New York 1957.

Hermann KOCH, Kino und Theater. In: Der Strom (Wien), 1914, S. 61-63.

F. W. KOEBNER, Film-Überschriften. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 39, 27.9.1913, S. 62-63.

Thomas KOEBNER, Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. In: Helmut KREUZER (Hrsg.), Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft, Heidelberg 1977, S. 1-31.

Erich KÖHRER, Der Bühnenverein auf dem Kriegspfad. In: Das Theater (Wien), Nr. 20, 2. Juniheft 1913, S. 394, 396.

- Literarische Films. In: Die Gegenwart (Berlin), Nr. 47, 22.11.1913, S. 741-743.

Adolf KOELSCH, Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Berliner Tageblatt, Nr. 616, 3.12.1912, Abendausgabe, S. 1-2.

Edgar KÖLTSCHE, Die Vorteile durch den Krieg für die Kinotheater. In: Der Kinematograph, Nr. 407, 14.10.1914.

Friedrich KOHNER, Der deutsche Film. Tatbestand und Kritik einer neuen Dichtkunst, Phil. Diss. Wien 1929.

Ludwig KOMERINER, Die Sensationen der Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 27, 5.7.1913, S. 7-8.

- Die Verständlichkeit des Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 40, 4.10.1913, S. 33, 34, 36.

- "Autorenfilms". In: Lichtbild-Bühne, Nr. 42, 18.10.1913, S. 17-19.

Helmut KOMMER, Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin 1979.

Wilhelm KOSCH (Hrsg.), Deutsches Literaturlexikon, 1. Auflage, 2 Bände, 1928-1930; 2. Auflage, 4 Bände, 1947-1958; 3. Auflage, seit 1968.

Siegfried KRACAUER, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt 1979.

- Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt 1973 (1964).

Gerhard KRATZSCH, Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus, Göttingen 1969.

Emil KREISLER, Kino. In: Die Wage (Wien), Nr. 39, 27.9.1913, S. 873-876.

Harry K. KROTT, Vom Kinetophon. In: Die Wage (Wien), Nr. 2, 10.1.1914, S. 35-36.

Thomas KUCHENBUCH, Filmanalyse, Köln 1978.

Adam KUCKHOFF, Vom derzeitigen Stand der Lichtspielfrage. In: Neue Blätter für Kunst und Literatur, 1919/1920, S. 55-58.

KUCKUCK, Der Deutsche Bühnenverein in Gera. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 22/23, 8.6.1911, S. 619-622.

Henning v. KÜGELGEN, Max Reinhardts "Sumurun", Typoskript 1982.

Gekürzt publiziert: SUMURUN - Malheur oder Mißverständnis. In: Margot BERTHOLD (Hrsg.), Max Reinhardts Theater im Film, München 1983, S. 9-19.

Frances KÜLPE, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 128, 6.6.1913, S. 6067.

KÜRSCHNERs Deutscher Literatur-Kalender, Ausgabe 1914.

Eugen KÜRSCHNER, Zweierlei Kunstanschauungen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 31, 2.8.1913, S. 7, 8.

Wilfried KUGEL, Der Unverantwortliche. Hanns Heinz Ewers Biographie und Psychogramm, Phil. Diss. Berlin 1987.

Ulrich KUROWSKI, Lexikon Film, München 1972.

- (Hrsg.), Lexikon des Internationalen Films, München und Wien 1975.

Hans KYSER, Offener Brief. An die Nordische Films Co., Kopenhagen (Dramatische Abteilung Berlin). In: B. Z. am Mittag (Berlin), 18.2.1913.

- Das Filmmanuskript. In: Die Literatur, Nr. 11, August 1929, S. 629-630.

- Wie entsteht und wie schreibt man ein Filmmanuskript. In: Die Literatur, Nr. 12, September 1929, S. 691-694.

-l., Gedanken über den Ein-Stunden-Film. In: Der Kinematograph, Nr. 267, 7.2.1912.

W. L., Verfehlte Taktik. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1167, 3.8.1907, S. 10-11.

Gerhard LAMPRECHT, Deutsche Stummfilme, 9 Bände, Berlin 1967-1970.

Hans LAND (= Hugo LANDSBERGER), Lichtspiele. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 38, 22.9.1910, S. 963-964. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Kino und Kinotricks. In: Universum (Dresden), Nr. 8, 1910, S. 177-181.

Paul LANDAU, Mimen. Historische Miniaturen, Berlin 1912.

Erwin LANG, Pantomime. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 22/23, 2.6.1910, S. 601-602.

Helene LANGE, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 148, 30.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 2-3.

Konrad LANGE, Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre, 2 Bände, Berlin 1901.

- Der Kinematograph vom ethischen und ästhetischen Standpunkt. In: Robert GAUPP/Konrad LANGE, Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel, 100. Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1912, S. 12-50.

- Das württembergische Kinematographengesetz. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1912/13, S. 134-137.

- Kinodramatik. In: Berliner Tageblatt, Nr. 82, 14.2.1913, Abendausgabe. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Bühne und Lichtspiel. In: Deutsche Revue (Berlin), Oktober 1913, S. 119-125.
- Die "Kunst" des Lichtspieltheaters. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 24, 1913, S. 507-518.
- Die Zukunft des Kinos. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 16, 2. Maiheft 1914, S. 151-156. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
- Nationale Kinoreform, M.Gladbach 1918.
- Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920.

Willy LANGNER, Das Film-Drama. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 37, 16.9.1911, S. 16, 19.
 - Der Dünkel in der Kritik. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 34, 24.8.1912, S. 27, 30.
 - Das Fallenlassen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 4, 25.1.1913, S. 55, 58.

Adolf LAPP, Der epische Kintopp. In: März (München), Nr. 9, 2.3.1912, S. 356-357.

Einar LAURITZEN/Gunnar LUNDQUIST, American Film-Index 1908-1915, Stockholm 1976.

Heinrich LAUTENSACK, Warum? - Darum! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 162, 164. Nachdruck in: KAES.

Hermann LEMKE, Berlin - Kinematograph und Sittlichkeit. In: Der Kinematograph, Nr. 24, 12.6.1907.
 - Kinematographen-Reform-Partei und deren Ziele. In: Der Kinematograph, Nr. 35, 28.8.1907.
 - Die kinematographische Reformpartei. (Mitt.a.d.Leserkreise). In: Der Kinematograph, Nr. 38, 18.9.1907.
 - Die kinematographische Reformpartei, ihre Aufgaben und Ziele. In: Der Kinematograph, Nr. 42, 16.10.1907.
 - Die Verwertung und Nutzbarmachung neuer Film-Ideen - Künstlerische Films. In: Der Kinematograph, Nr. 57, 29.1.1908.
 - (H. L.), Der "Aar"-Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7.1907.
 - Der Kinematograph und seine Stellung in der Welt. In: Kino-Praktikus 1908, Düsseldorf 1908.
 - Wie entsteht ein Kinematographenfilm? In: Kosmos (Stuttgart), Nr. 8, 1908, S. 249-254.
 - Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Eine kulturgeschichtliche und industrielle Studie, Leipzig o.J. (1912).

Sabine LENK, Théâtre contre Cinema. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg, Münster 1990.

Eugen LENNHOFF, Schriftsteller und Schauspieler in der Kinematographie. In: Die Ähre (Zürich), Nr. 31, 24.8.1913, S. 10.

Paul LENZ-LEVY (P. L.), Die Eröffnung des neuen großen "Union-Theaters" in Berlin. In: Die Lichtbild-Bühne, Nr. 71/72, 9.9.1909, S. 751-754.
 - Die Kultur-Arbeit des Kinematographen-Theaters. Gedanken aus dem Jahre 1784 von Friedrich von Schiller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 41, 4.2.1909, S. 437-440.
 - (P. L.), Lebens-Fragen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 69/70, 26.8.1909, S. 739-741.
 - Wie das gebildete Publikum dem Kinematografen wieder entfremdet wird. In: Der Kinematograph, Nr. 177, 18.5.1910.
 - (P. L.), Bühnentechnik und Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 216, 15.2.1911.
 - (Paul LENZ) Das Wesen des Lichtspiels. I.-V. In: Der Kinematograph, Nr. 354, 8.10.1913; Nr. 355, 15.10. 1913; Nr. 356, 22.10.1913; Nr. 357, 29.10.1913; Nr. 358, 5.11.1913.

O. E. LESSING, Das amerikanische Drama. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 16, 15.5.1912, Spalten 1099-1104.

Robert LEWIN, Kino-Kultur. In: März (München), Nr. 21, 25.5.1912, S. 314-316.

Manuel LICHTWITZ, Die Auseinandersetzung um den Stummfilm in der Publizistik und Literatur 1907-1914. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturbetriebs im Deutschen Reich vor dem Ersten Weltkrieg, Phil. Diss. Göttingen 1986.

Friedrich LIENHART, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 129, 7.6.1913, S. 6110.

Paul LINDAU, Filmdramatik. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 2, 11.1.1913, S. 16-17.

Vachel LINDSAY, *The Art of the moving picture. Being the 1922 revision of the book first issued in 1915*, New York 1970.

Johannes LINNEBORN, *Eine neue Gefahr für die gute Sitte und ihre Bekämpfung*. In: *Theologie und Glaube* (Paderborn), 1910, S. 487-492.

Rahel LIPSCHÜTZ, *Der Ufa-Konzern. Geschichte, Aufbau und Bedeutung im Rahmen des deutschen Filmgewerbes*, Berlin 1932.

Josef LIST, *Das Kinodrama als Kunstform?* In: *Deutsche Arbeit* (Prag), Nr. 4, Januar 1914, S. 240-242.

Heinrich LOEWENFELD, *Film-Sünden. I. II. III.* In: *Der Kinematograph*, Nr. 226, 26.4.1911; Nr. 230, 24.5. 1911; Nr. 232, 7.6.1911.

Hanno LOEWY, *Medium und Initiation*. Béla Balázs: *Märchen, Ästhetik, Kino*. Diss. Konstanz 1999

Thorsten LORENZ, *Wissen ist Medium. Die Philosophie des Kinos*, München 1988. (*Wissen ist Medium. Die deutsche Stummfilmdebatte 1907-1929*, Diss. Freiburg 1985).

Rudolf LOTHAR, *Der Edelkintopp. (Literarische Films)*. In: *Pester Lloyd* (Budapest), Nr. 277, 19.11.1908, S. 1-2. Nachdruck mit Einführung von Helmut H. DIEDERICHS in: *Film- und Fernsehwissenschaft. Mitteilungen* (Berlin), Nr. 1, 1990, S. 54-56.

Julius v. LUDASSY, *Schatten an der Wand*. In: *Pester Lloyd* (Budapest), Nr. 191, 13.8.1913, S. 1-3.

X. E. LUEDECKE, *Kinematographie und Volksbildung*. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 38, 7.2.1909, 5. Morgenblatt, S. 2.

- *Kinematograph und Kunst*. In: *Der Komet* (Pirmasens), Nr. 1265, 19.6.1909, S. 10.

Georg v. LUKÁCS, *Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino"*. In: *Pester Lloyd* (Budapest), Nr. 90, 16.4.1911, S. 45-46. Nachdruck mit Einführung von Helmut H. DIEDERICHS in: *Film- und Fernsehwissenschaft. Mitteilungen* Nr. 3/1990. Nachdruck in: *g. Zeitschrift für Germanistik* (Leipzig), Nr. 6, Dez. 1990, S. 710ff. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Erweiterte Fassung: *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 251, 10.9.1913, 1. Morgenblatt, S. 1-2. Nachdruck in: Georg LUKÁCS, *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied 1961, S. 75-80. Nachdruck in: Karsten WITTE (Hrsg.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt 1972, S. 142-148. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: GÜTTINGER.

Joseph August LUX, *Über das Ausstattungswesen*. In: *Die Schaubühne* (Berlin), Nr. 22, 31.5.1906, S. 629-633.

- *Die Muse des Films*. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* (Bielefeld), Nr. 11, Juli 1913, S. 428-432.

- *Filmzauber*. In: *Münchener Neueste Nachrichten*, Nr. 121, 7.3.1913, Morgenblatt.

-M-, *Die "Methode" des Professors Brunner*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 334, 21.5.1913.

Ellen MAAS, *Die goldenen Jahre der Photoalben*, Köln 1977.

Max MACK, *Kino-Regie*. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 19, 10.5.1913, S. 21-22.

- *Das Motiv. Fachwissenschaftliche Hinweise*. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 6, 7.2.1914, S. 11-12. Nachdruck in: Michael WEDEL (Hrsg.), *Max Mack: Showman im Glashaus*, Berlin 1996, S. 39-40.

- (Hrsg.), *Die zappelnde Leinwand*, Berlin 1916.

Marcel MARCEAU, *Die Weltkunst der Pantomime. Bekenntnisse und Gespräche mit Herbert Jhering*, Zürich 1961.

Kurt MARTENS, (Umfrageantwort). In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* (Leipzig), Nr. 127, 5.6.1913, S. 5987.

Max MARX, *Wir Schauspieler und der Kintopp*. In: *Der Neue Weg* (Berlin), Nr. 5,3.2.1912, S. 149-150.

- *Zur Kino-Frage. Ein paar Worte an den Deutschen Bühnenverein*. In: *Die Schaubühne* (Berlin), Nr. 20, 16.5.1912, S. 578.

Fritz MAUTHNER, *Der Kienschund und seine Dramaturgie*. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 167, 31.3.1912, 1. Beiblatt.

Theodor Heinrich MAYER, Lebende Photographien. In: Österreichische Rundschau (Wien), Nr. 1, 1.4.1912, S. 53-61. Nachdruck in: GÜTTINGER.

Eduard MAYRHOFER, Zur Soziologie des Kino. In: Volkswohl (Wien), Nr. 6, 1914, S. 157-160.

Walter MEINEL, Hilfsbuch für den Filmvorführer in Frage und Antwort, Düsseldorf 13. Auflage 1958.

Edi MEINHARDT, Die Kunst des Kinematographen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 33, 17.8.1912, S. 14, 19, 22.

Winrich MEISZIES, "Volksbildung und Volksunterhaltung". Theater und Gesellschaftspolitik in der Programmatik der "Volksbühne" um 1890, Phil. Diss. Köln 1979.

Gustav MELCHER, Bildende Schauspielkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 108, 20.1.1909.

- Von der lebenden Photographie und dem Kino-Drama. In: Der Kinematograph, Nr. 112, 17.2.1909. Nachdruck in: Düsseldorfer Generalanzeiger, 10.1.1910.

- Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 116, 17.3.1909.

- (G. M.), Regie in der Filmfabrik. In: Der Kinematograph, Nr. 128, 9.6.1909.

- Die Wege der deutschen Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 150, 10.11.1909.

- Kunstfilm. In: Der Kinematograph, Nr. 169, 23.3.1910.

- Das Theatersystem der Kinematographie. In: Der Kinematograph, Nr. 235, 28.6.1911.

- Zwischen den Bildern. In: Der Kinematograph, Nr. 238, 19.7.1911.

- Der Name in der Filmkunst. In: Der Kinematograph, Nr. 257, 29.11.1911.

Georges MÉLIÈS, Les vues cinématographiques. In: Annuaire general et international de la photographie, 1907. Nachdruck in: Georges SADOUL, Georges Méliès, Paris 1961, S. 87-112. Nachdruck in: Exposition commemorative du centenaire de Georges Méliès, Paris 1961, S. 52-66. Deutsche Fassung: Die Filmaufnahme. In: Herbert BIRETT (Hrsg.), Georges Méliès, Frankfurt 1963. Nachdruck in: KINTOP 2: Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Basel/Frankfurt 1993, S. 13-30.

Arthur MELLINI, Graphologie im Kinematographen-Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 78, 21.10.1909, S. 809-810.

- Ein großer taktischer Fehler! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 97, 4.6.1910, S. 4, 6.

- Die Erziehung der Kinobesucher zum Theaterpublikum. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 112, 17.9.1910, S. 6.

- Der Kinematograph unter der Diktatur der Pädagogen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 11, 18.3.1911, S. 2-4.

- Lange oder kurze Filme? In: Lichtbild-Bühne, Nr. 16, 22.4.1911, S. 2-3.

- Die kommende Saison mit ihren großen Filmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 34, 26.8.1911, S. 4, 6.

- Das Berliner Schauspielverbot ist da. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 20, 18.5.1912, S. 5-6.

- Kunst und Literatur im Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 23, 7.6.1913, S. 25-26.

- (A. M.), Die kommende Hochflut der Filme. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19.7.1913, S. 7-8, 13.

- Die Politik und der Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 56, 29.8.1914, S. 1-2, 6.

- Deutschland im Kriegszustand. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 48, 1.8.1914, S. 13-14.

- Allerlei Interessantes vom Kinematographen. In: Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (Hrsg.), Volksbildungsfragen der Gegenwart, Berlin 1913, S. 275-288. Vorabdruck in: Lichtbild-Bühne, Nr. 7, 15.2.1913, S. 26, 34, 38; Nr. 8, 22.2.1913, S. 22, 30; Nr. 9, 1.3.1913, S. 16, 21, 24; Nr. 11, 15.3.1913, S. 7, 8, 13.

Oskar MESSTER, Mein Weg mit dem Film, Berlin-Schöneberg 1936.

Mime MISU, Regiefehler im Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 29, 19.7.1913, S. 26, 31.

Jean MITRY, Histoire du cinema. Art et industrie, 3 Bände, Paris 1968-1973.

Marx MÖLLER, Film und Schauspielkunst. Eine Betrachtung. In: Die Gartenlaube (Leipzig), Nr. 13, 1913, S. 273-276.

Franz MOLNAR, Kino und Theater. In: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 480, 19.9.1913, Morgenblatt, S. 1-2.

Alexander MOSZKOWSKI, Zukunfts-Kino. In: Berliner Tageblatt, Nr. 104, 26.2.1914, Abendausgabe, S. 1-2.

Kurt MÜHSAM, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 128, 6.6.1913, S. 6031.

MÜLLER, Der "Vorwärts" als "Rückwärts" im Kinowesen. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 6, 8.2.1913, S. 30-32.

Corinna MÜLLER, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912, Stuttgart und Weimar 1994.

Hugo MÜNSTERBERG, The Photoplay. A Psychological Study, New York 1916 (Reprint: The Film. A Psychological Study, New York 1970). Deutsche Ausgabe: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino, hrsg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996.

-n. (wohl: A. BEREIN), Kinematographisches. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1109, 23.6.1906, S. 5-6; Nr. 1116, 11.8.1906, S. 5-6; Nr. 1131, 24.11.1906, S. 4.

- Wovon man spricht. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1121, 15.9.1906, S. 5-6.

- Wanderungen durch deutsche Kinematographen-Theater. II. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1147, 16.3.1907, S. 10.

- Wider die Kinematographen. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1166, 27.7.1907, S. 10.

- Polizei und Kinematographie. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1173, 14.9.1907, S. 11.

- Ein Kritikus. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1196, 22.2.1908, S. 10.

Josef NAGEL, Frühe Entwicklungstendenzen einer medienspezifischen Filmsprache, Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg 1988.

Karl NEYE, Die Kinematographen-Theater. In: Eckart (Berlin), Nr. 11, August 1910, S. 716-728.

- Die neue "Literatur". In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 4, 15.11.1912, Spalten 221-226.

NICO., Ein neuer Weg. In: Der Kinematograph, Nr. 119, 7.4.1909.

Asta NIELSEN, Die schweigende Muse, München und Wien 1977.

Kemp R. NIVER, D. W. Griffith. His Biograph Films in Perspective, Los Angeles 1974.

Victor NOACK, Die soziale Bedeutung des Kinematographen. In: Das freie Wort (Frankfurt am Main), Nr. 17, 1909, S. 668-673. Nachdruck in: BREDOW/ZUREK.

- Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung, Gautzsch bei Leipzig 1913.

Elisabeth NOELLE-NEUMANN/Winfried SCHULZ (Hrsg.), Publizistik. Das Fischer-Lexikon 9, Frankfurt 1971.

Max NORDAU, Kinokultur. In: Pester Lloyd (Budapest), 23.3.1913, S. 33-34. Nachdruck in: Der Kinematograph, Nr. 423, 3.2.1915.

Alfred NOSSIG, Der Siegeszug des Films. In: Fränkischer Kurier (Nürnberg), Nr. 665, 29.12.1912, S. 8.

Karl Fr. NOWAK, Die Kinodramatiker. In: Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 320, 17.11.1912, Feuilletonbeilage, S. 1. Nachdruck: Der Kinodramatiker. In: Prager Tagblatt, Nr. 3, 3.1.1913, Morgen-Ausgabe, S. 7.

Ferdinand NUDING, Zur Kinematographenfrage. In: Neue Blätter aus Süddeutschland für Erziehung und Unterricht (Stuttgart), 1913, S. 75-80.

Hans OBERLÄNDER, Film-Regie. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 17, 26.4.1913, S. 25-28.

Anthony OBERSCHALL, Empirical Social Research in Germany 1848-1914, Paris 1965.

W. OCKELMANN, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino. In: Pädagogische Reform (Hamburg), Nr. 5, 4.2.1914, S. 63-65; Nr. 6, 11.2.1914, S. 85-86.

- Kinokunst? In: Pädagogische Reform (Hamburg), Nr. 10, 11.3.1914, S. 138-139; Nr. 11, 18.3.1914, S. 149-151.

Rudolf OERTEL, Macht und Magie des Films, Wien 1959.

Kurt von OERTHEL, Der Filmdramaturg. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 51, 20.12.1913.

Erich OESTERHELD, Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Die Aktion (Berlin-Wilmersdorf), Nr. 9, 26.2.1913, Spalten 261-265. Nachdruck in: KAES. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Balder OLDEN, Dramaturgie des Lichtspiels. I. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1193, 27.10.1912.

Fritz OLIMSKY, Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkungen auf die Filmpresse, Phil. Diss. Berlin 1931.

Max OLITZKY, Die neue Kunst. In: Das Theater (Berlin), Nr. 2, April 1910, S. 33-34.

E. R. P., Kinokritik. In: Vorwärts (Berlin), Nr. 51, 1.3.1911 (Unterhaltungsblatt Nr. 42). Nachdruck: Der "Vorwärts" in Berlin schreibt über den Kino. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 10, 11.3.1911, S. 4, 6.

Walter PANOFSKY, Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte, Würzburg-Aumühle 1940.

Alfons PAQUET, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 1.

Fritz PATER, Verstaatlichung der Kinematographentheater. In: Der Friede (Wien), Nr. 77, 1919. Nachdruck in: Die Neue Schaubühne (Dresden), Nr. 9, 1.9.1919, S. 277-282.

F. PAULSEN, Theater und Kino. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 45, 1913, S. 285-288.

O. PAUSTIAN, Kino und Buchhandel. (Leserbrief). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 56, 10.3.1913, S. 2648.

Karl Frhr. v. PERFALL, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 130, 9.6.1913, S. 6159.

Emil PERLMANN, Der Kulturwert des Kinematographen, Düsseldorf 1909.

- Das Kino als modernes Volkstheater, Berlin 1912.

- Kirche und Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 174, 27.4.1910.

- An Prof. Brunner's zensurbedürftigen Freund. In: Der Kinematograph, Nr. 354, 8.10.1913.

- Zur Soziologie des Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 378, 25.3.1914.

Franz PFEMFERT, Kino als Erzieher. In: Das Blaubuch (Berlin), Nr. 23, 1909, S. 548-550. Nachdruck in: Die Aktion (Berlin), Nr. 18, 19.6.1911, Spalten 560-563. Nachdruck in: KAES. Teilnachdruck in: Hätte ich das Kino, S. 68. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Lothar PIKULIK, Handlung. In: Norbert GREINER/Jörg HASLER/Hajo KURZENBERGER/Lothar PIKULIK, Einführung ins Drama. Band I, München und Wien 1982.

Kurt PINTHUS (Hrsg.), Das Kinobuch, Leipzig 1914, Zürich 1963, Frankfurt am Main 1983.

PISTOL, Kino-Dramaturgie. In: Allgemeine Zeitung (München), Nr. 23, 4.6.1910, S. 444.

Ansgar PÖLLMANN, Aus den Tagen der neuen Kultur. Der Kinematograph. In: Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland (München), Nr. 6, 16.9.1910, S. 401-413.

Alfred POLGAR, Das Drama im Kinematographen. In: Der Strom (Wien), Nr. 2, Mai 1911, S. 45-48. Nachdruck in: Das Tagebuch (Berlin), Nr. 44, 29.10.1927, S. 1758-1760. Nachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

H. PRASSE, Betrachtungen über Kinobilder. In: Der Kinematograph, Nr. 299, 18.9.1912.

George C. PRATT, Spellbound in Darkness. A History of the Silent Film, New York 1966.

Dieter PROKOP, "... und selbst Kaiser Will'm zeigt der Film". Das historische Streiflicht: Emilie Altenlohs Kino-Soziologie von 1914. In: Film (Velber), Nr. 5, Mai 1967, S. 31-32.

- Soziologie des Films, Darmstadt und Neuwied 1974 (1970).

Joachim zu PUTLITZ, Der dramatische Schriftsteller und das Kinodrama. In: Der Greif (Stuttgart), Nr. 1, Oktober 1913, S. 65-68.

Alcofribas RABIER, Filmdarstellung und Roman. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 26, 28.6.1913, S. 49, 52, 54.

- Filmdarstellung und Bühnendrama. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 27, 5.7.1913, S. 22-24.

Terry RAMSAYE, A million and one nights. A history of the motion pictures, London 1964.

Wolfgang RAMSBOTT, Filmzensur durch Filmbewertung - Filmzensur durch Filmförderung. Von der Kinoreformbewegung zur Staatsaufsicht - 1913, 1933, 1983. In: Sprache im technischen Zeitalter (Berlin), Nr. 89, 15.3.1984, S. 1-29.

M. RAPSILBER, Film und Kulisse. In: Der Roland von Berlin (Berlin), Nr. 14, 31.3.1910, S. 451-455.

Willy RATH, Zur Kino-Frage. In: Kunstwart (München), Nr. 23, 1. Septemberheft 1912, S. 299-303. Nachdruck : Das Kino-"Drama ". In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 2, 1912/13, S. 43-44.

- Die Bühne in Not. In: Konservative Monatsschrift (Quedlinburg), Mai 1913, S. 748-754; Juni 1913, S. 847-853. Vorabdruck des II. Kapitels aus "Kino und Bühne".

- Zur Ästhetik des Lichtspiels. In: Eckart (Berlin), August 1913, S. 730-742. Vorabdruck des III. Kapitels aus "Kino und Bühne".

- Emporkömmling Kino. In: Kunstwart (München), Nr. 24, 2. Septemberheft 1913, S. 415-424. Vorabdruck des I. Kapitels aus "Kino und Bühne". Teilnachdruck in: GÜTTINGER. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Kino und Bühne, M.Gladbach 1913 (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 4).

- Vom Werden unsrer Filmdramatik. In: Rudolf PABST (Hrsg.), Das Deutsche Lichtspieltheater, Berlin 1926, S. 84-97.

Walter RATHENAU, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, Erstes Morgenblatt, S. 1-2.

RAUH, Zum Thema: Kino-Ballade. In: Kunstwart (München), Nr. 17, 1. Juniheft 1913, S. 353-354.

Ulrich RAUSCHER, Das Kintop-Epos. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 4, 23.1.1913, S. 107-110. Nachdruck in: GÜTTINGER.

- Die Kino-Ballade. In: Kunstwart (München), Nr. 13, 1. Aprilheft 1913, S. 1-6.

Johann Friedrich RAUTHE, Der Aufbau der deutschen FilmIndustrie unser besonderer Berücksichtigung der Konzentrationsbewegung der neuesten Zeit, Phil. Diss. Berlin 1922.

REBAUX., Ein Mahnwort. In: Der Kinematograph, Nr. 223, 5.4.1911.

Walter REISSER, Amateurkinematographie. In: Die Woche (Berlin), Nr. 32, 7.8.1909, S. 1378-1380.

Malwine RENNERT, Film und Schauspielkunst. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 8, 1912/13, S. 179-181.

- Kino und Bühne. Von Willy Rath. (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 2, 1913/14, S. 46-47.

- Die Kunst des Lichtspieltheaters. In: Bild und Film, Nr. 6, 1913/14, S. 128-130.

- Gabriele d'Annunzio als Filmdichter. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 210-213.

- Nationale Filmkunst. In: Bild und Film, Nr. 3, 1914/15, S. 53-54.

- Kriegslichtspiele. In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 139-141.

Eric RHODE, A History of the Cinema from its Origins to 1970, Harmondsworth u.a. 1978.

Sabine RICHEBÄCHER, Uns fehlt nur eine Kleinigkeit. Deutsche proletarische Frauenbewegung 1890-1914, Frankfurt am Main 1982.

Hans RICHTER, Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films, Berlin 1920.

Curt RIESS, Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films, Wien München 1977.

Wolf RITSCHER, Schnitzlers Dramatik und der Kino. In: Phöbus (München), Nr. 1, April 1914, S. 47-48. Nachdruck in: KAES.

- Über die Grenzen von Theater und Kino. (Erläutert an Tolstois "Lebendem Leichnam" und dem gleichnamigen Filmstück). In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 19/20, 1. und 2. Juliheft 1914, S. 333-335. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

David ROBINSON, The History of World Cinema, New York 1973.

ROLAND, Gegen die Frauenverblödung im Kino. In: Die Gleichheit (Berlin), Nr. 8, 23.8.1913, S. 115-116. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Peter ROSEGGER, Heimgärtners Tagebuch. Der Kinematograph, In: Heimgarten (Graz), Nr. 9, Juni 1912, S. 696-697.

Alfred ROSENTHAL, Filmkrieg den Franzosen. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 2, 1914/15, S. 34-36.

Friedrich ROSENTHAL, Afterkunst. Einige Betrachtungen zum Kinetophon. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 126, 7.5.1914, 1. Morgenblatt, S. 1-2.

Rudolf ROTHEIT, Kasperle und Kinematograph. In: Der Kinematograph, Nr. 5, 3.2.1907.

RUDING, siehe NUDING.

Peter von RÜDEN, Sozialdemokratisches Arbeitertheater (1848- 1914). Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Theaters, Frankfurt am Main 1973.

- (Hrsg.), Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt am Main Wien Zürich 1979.

- / Kurt KOSZYK (Hrsg.), Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt am Main Wien Zürich 1979.

Horst RUPRECHT, Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland, Phil. Diss. München 1959.

S., Was Berliner Kinder in Kinematographentheatern erlebt haben. In: Pädagogische Zeitung (Berlin), Nr. 42, 17.10.1907, S. 845-848.

E. S., Der Verein zur Hebung der Sittlichkeit und sein Vorgehen gegen die Variete-Bühnen in Hamburg. In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 635, 22.5.1897, S. 2-3.

P. S., Im Kampfe gegen die Kinos. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 16, 20.4.1912, S. 22-23.

Georges SADOUL, Histoire Generale du Cinema, Bände I, II, III.1, III.2, Paris 1947-1952.

- Geschichte der Filmkunst, Wien 1957, Frankfurt 1982.

Felix SALTEN, Zu einem Kinodrama. Anmerkungen. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 82, 6.4.1913, Morgenblatt. Teilnachdruck: Neue Kunstformen für den Film. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 18, 3.5.1913, S. 14, 16. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Die sprechenden Bilder. Vorführung des neu erfundenen Kinetophon. In: Berliner Tageblatt, Nr. 429, 25.8.1913, S. 1-2. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Paul SAMULEIT/Emil BORM, Der Kinematograph als Volks- und Jugendbildungsmittel. Vorträge und Verhandlungen der 42. Hauptversammlung der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung, Berlin 1912.

Richard Arlo SANDERSON, A historical Study of the development of American motion picture content and techniques prior to 1904, New York 1977.

Ewald SATTIG, Die deutsche Filmpresse, Breslau 1937.

Karl SAUL, Regie-Gedanken. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 26, 16.5.1914, S. 10.

A. Fürst von SAYN-WITTGENSTEIN (-ay-), Der Kinematograph. In: Menschenmarkt, 1914, S. 366-374, 406-412.

Carl Conte SCAPINELLI, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 129, 7.6.1913, S. 6109-6110.

Wilhelm SCHÄFER, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 2.

Georg (richtig: Gebhard) SCHÄTZLER-PERASINI, Das Honorar des Kino-Dramatikers. (Eingesandt). In: Lichtbild-Bühne, Nr. 1, 7.1.1911, S. 11.

O. SCHEFFERS, Kinema und Kunstverständnis. In: Deutsche Kunst und Dekoration (Darmstadt), 1916, S. 287-290.

- Will SCHELLER, Zur Film-Ästhetik. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1913/14, S. 130-132.
 - Die neue Illusion. In: Bild und Film, Nr. 9/10, 1913/14, S. 227-229.
 - Altenloh, Dr. Emilie, Zur Soziologie des Kinos. (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 45-47.
 - Über den Einfluß des Krieges auf die Filmkunst in Deutschland. In: Bild und Film, Nr. 10, 1914/15, S. 197-200.
- Robert SCHEU, Das Kino der Kommenden. In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 117, 5.3.1914, Abendausgabe.
- Rene SCHICKELE, Die Elegie vom Kientopp. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 1, 2.1.1908, S. 29-30.
- Gerhard SCHIMEYER, Die Neue Zeit. In: Heinz-Dietrich FISCHER (Hrsg.), Deutsche Zeitschriften des 17. bis 20. Jahrhunderts, Pullach bei München 1973, S. 201-213.
- Max SCHIPPEL, Kino und Sozialisierung. In: Sozialistische Monatshefte (Berlin), Nr. 2, 1920, S. 77-84.
- Erich SCHLAIKJER, Kino, Schauspieler und öffentliche Meinung. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 18, 4.5.1912, S. 590-591.
 - Das Kino und die Schriftsteller. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 33, 17.8.1912, S. 1018-1019.
- Heide SCHLÜPMANN, Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel und Frankfurt 1990.
- Leopold SCHMIDL, Bühne, Leben und Forschung im Lichtbilde. I., II. In: Der Kinematograph, Nr. 208, 21.12.1910; Nr. 209, 28.12.1910.
 - Schiller als Richter. In: Der Kinematograph, Nr. 229, 17.5.1911.
 - Des Dichters Klage. In: Der Kinematograph, Nr. 248, 27.9.1911.
 - Die filmfeindliche Szene. In: Der Kinematograph, Nr. 251, 18.10.1911.
- Heiner SCHMITT, Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945, Boppard a. Rh. 1979.
- Oscar A. H. SCHMITZ, (Umfrageantwort). In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 135, 14.6.1913, S. 6322, 6371.
- Max SCHÖNFELD, Bühnendrama und Kinodrama. In: Der Kinematograph, Nr. 336, 4.6.1913.
 - Probleme der Kinodramatik. In: Der Kinematograph, Nr. 351, 17.9.1913.
- Wilhelm von SCHOLZ, Kinematographen-Zensur. In: Kunstwart (München), Nr. 9, 1. Februarheft 1908, S. 205-206.
 - Noch einmal: Kinokunst. In: Der Tag (Berlin), Nr. 58, 9.3.1913. Nachdruck in: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 13, 29.3.1913, S. 37-38.
- Thomas SCHORR, Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph“ (1907-1934) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten, Diss. München 1990.
- Karl Ludwig SCHRÖDER, Theater und Kinematograph. In: Deutsche Theater-Zeitschrift (Berlin), Nr. 22, 8.6.1910, Spalte 399-401.
- Ernst SCHULTZE, Kulturgeschichtliche Streifzüge. Band 1: Aus dem Werden und Wachsen der Vereinigten Staaten, Hamburg 1908.
 - Der Kinematograph als Bildungsmittel. Eine kulturpolitische Untersuchung, Halle a. d. S. 1911.
 - Kulturfragen der Gegenwart, Berlin 1913.
 - Theater und Kinematograph in Nordamerika. In: Zentralblatt für Volksbildungswesen (Stuttgart), Nr. 10, 30.10.1910, S. 147-150.
 - Die Nutzbarmachung des Kinematographen für Bildungszwecke. In: Concordia (Berlin), Nr. 3, 1.2.1911, S. 47-52.
 - (E. S.), Die Verbreitung des Kinematographen. In: Zeitschrift für Sozialwissenschaft, Nr. 8/9, 1911, S. 605-609. Gekürzter Nachdruck aus: Der Kinematograph als Bildungsmittel, S. 20-32.
 - Der Kinematograph. In: Daheim (Leipzig), Nr. 31, 1911, S. 16-19; Nr. 32, 1911, S. 12-14.
 - Die Rettung des Kinematographen für unsere Kultur. In: Norddeutsche Allgemeine Zeitung (Berlin), Nr. 60, 11.3.1911, Unterhaltungsbeilage.
- Heinrich SCHULZ, Der Streit um das Kino. In: Die Glocke (München), Nr. 23, 7.9.1918, S. 728-735.

Volker SCHULZE, Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkrieges. In: Publizistik (Konstanz), Nr. 1, 1977, S. 61-71.

Fritz SCHUMACHER, Fragen der Volkskultur. 1. Das Kino. In: Die literarische Gesellschaft, 1919, S. 9-13.

Wolfgang SCHUMANN, Kino und Kunst. Von H. Häfker. (Rezension). In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 11/12, 1912/13, S. 284-287.

Leopold SCHWARZSCHILD, Der sprechende Film. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 22, 22.1.1914, Abendblatt, S. 1.

SCHWEINITZ – siehe: Jörg SCHWEINITZ (Hrsg.), Prolog vor dem Film.

Jörg SCHWEINITZ, Georg Lukács' frühe "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino" (1911/13) und die zeitgenössische deutsche Debatte um das neue Medium. In: g. Zeitschrift für Germanistik (Leipzig), Nr. 6, Dezember 1990, S. 702-710.

- (Hrsg.), Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992.

Guido SEEGER, Der Trickfilm in seinen grundsätzlichen Möglichkeiten. Eine praktische und theoretische Darstellung der photographischen Filmtricks, Berlin 1927, Frankfurt 1979.

R. SELIGMANN, Kinematograph und Traum. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 289, 18.10.1911, 1. Morgenblatt, S. 1-2.

Adolf SELLMANN, Der Kinematograph als Volkserzieher. (Der Kampf gegen die Schundfilme). In: Deutsche Blätter für erzieh. Unterricht (Langensalza), 1911/12, S. 138-142, 159-161.

- Der Kinematograph als Volkserzieher?, Langensalza 2. Auflage 1912 (Pädagogisches Magazin, 470. Heft).

- Kinematograph, Literatur und deutsche Sprache. In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht (Leipzig/Berlin), Nr. 1, Januar 1912, S. 54-56.

- Literatur und Kinematograph. In: Eckart (Berlin), Nr. 4, Januar 1913, S. 253-263.

- Kinoautoritäten. In: Der Kinematograph, Nr. 346, 13.8.1913.

- Der Kampf um den Kino. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 5, 1913/14, S. 97-100.

- Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel. Von Prof. Dr. Robert Gaupp und Prof. Dr. Konrad Lange. (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 8, 1912/13, S. 198-199.

- Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten. (Rezension). In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 163.

- Kino und Volksbildung, M.Gladbach 1914.

- Kino und Schule, M.Gladbach 1914 (Lichtbühnen-Bibliothek, Nr. 6).

- Die Zukunft des Kinos. In: Die Innere Mission im evangelischen Deutschland (Berlin-Spandau), Nr. 1, 1917, S. 15-24.

Franz SERVAES, Das Kino und der Schauspieler. In: Der Tag (Berlin), Nr. 47, 25.2.1913.

Renate SEYDEL/Allan HAGEDORFF (Hrsg.), Asta Nielsen, München und Berlin 1981.

Alphons SILBERMANN (Hrsg.), Reader Massenkommunikation, Band 1, Bielefeld 1969.

- / Heinz Otto LUTHE, Massenkommunikation. In: Rene KÖNIG (Hrsg.), Handbuch der Empirischen Sozialforschung, II. Band, Stuttgart 1969.

Karl Günter SIMON, Pantomime. Ursprung, Wesen, Möglichkeiten, München 1960.

Paul SIRETEAN, Lichtspieltheater und Schaubühne. In: Die Wage (Wien), Nr. 14, 6.4.1912, S. 316-320.

- Kinogegner. In: Die Wage, Nr. 22, 31.5.1913, S. 539-542.

Jean SOUBEYRAN, Die wortlose Sprache. Lehrbuch der Pantomime, Velber bei Hannover 1963.

SPECTATOR, Wettbewerb. (Kino-Revue VII). In: Deutsche Montags-Zeitung (Berlin), Nr. 6, 6.2.1911.

- Der heutige Stand der Kinoreform. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 51-52.

- Tote und lebende Bilder. In: Der Kinematograph, Nr. 379, 1.4.1914.

Wilhelm SPICKERNAGEL, Kinematograph und Theater. In: Der Neue Weg (Berlin), Nr. 14, 6.4.1912, S. 459-460.

Volker SPIESS, Verzeichnis deutschsprachiger Hochschulschriften zur Publizistik 1885-1967, München-Pullach/Berlin 1969.

St., Die Bühnen gegen die Kinos. In: Neue Preußische Zeitung (Berlin), Nr. 294, 26.6.1912, Morgenausgabe, Beilage, S. 1.

Paul STEFAN, Films mit Musik. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 19, 9.5.1912, S. 530-533.

O. Th. STEIN, Professoren-Kino-Weisheit. In: Der Kinematograph, Nr. 291, 24.7.1912.

- Musterlichtbühnen. Ein Beitrag zur praktischen Kinoreform. In: Film und Lichtbild (Stuttgart), Nr. 2, 1913, S. 19-22.

- Kinogefahr und Kinoreform. Betrachtungen über den Kinematographen. In: Pharos (Donauwörth), Nr. 8, 1913, S. 146-167.

- Die Dresdener Schriftsteller und das Kino. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 18, 3.5.1913, S. 39-40.

- Krieg und Kinoreform. In: Pharos (Donauwörth), Nr. 1, 1915, S. 61-71.

- Der Krieg und die deutsche Kinematographie. In: Archiv für Pädagogik, 1915, S. 306-310.

- Kino und Krieg. In: Ethische Kultur (Berlin), 1915, S. 92-93.

Frhr.von STEINAECKER, Kinematograph und Theater. In: Kölnische Volkszeitung, Nr. 116, 8.2.1913, Abendausgabe, S. 1.

Käte STELLMACHER, Film-"Dramatik" und so weiter. In: Ethische Kultur (Berlin), Nr. 4, 1913, S. 26-28.

Fedor STEPUN, Theater und Film, München 1953 (Berlin 1932).

Heinrich STERN, Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 (Filmzensurges.), Berlin 1920.

Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.), Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber, Berlin 1979.

A. J. STORFER, Die Zukunft der kinematographischen Zeitung. In: Der Kinematograph, Nr. 261, 27.12.1911.

Ewald STRAATMANN, Die Kinematographie. In: Westermanns Monatshefte (Braunschweig), Nr. 10, Juli 1909, S. 518-530.

Gustav STRAHL, Kinematographen. In: Der Kinematograph, Nr. 26, 26.6.1907.

Eberhardt STRICKER, Wert und Unwert des Kinematographen, Metz 1913.

Karl Hans STROBL, Der Kampf gegen die Schundliteratur. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 13, 1.4.1912, Spalten 883-892.

- Der Kinematograph. In: Die Hilfe (Berlin), Nr. 9, 2.3.1911, Beiblatt, S. 137-138. Nachdruck in: GÜTTINGER.

Heinrich STÜMCKE, Kinematograph und Theater. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 15, 1. Maiheft 1912, S. 89-94. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- (Kinomastix), Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater. In: Bühne und Welt, Nr. 5, 1. Dezemberheft 1912, S. 205-208.

Georg SWARZENSKI, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 3.

Herbert TANNENBAUM, Kino und Theater, München 1912.

- Kunst im Kino. In: Kunst im Kino (Berlin), Nr. 1, 1912, S. 1-4.

- Das Kinoplakat. In: Das Lichtbild-Theater (Berlin), Nr. 17, 24.4.1913, S. 11-13.

- Das Kinobuch. In: Volksstimme (Mannheim), 21.11.1913.

- Probleme des Kinodramas. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3/4, 1913/14, S. 60-63. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

- Der Krieg und der Kino. In: Bild und Film, Nr. 2, 1914/15, S. 29-31.

- Kino, Plakat und Kinoplakat. In: Das Plakat (Berlin), Nr. 6, 15.11.1914, S. 236-246. Nachdruck in: Bild und Film, Nr. 9, 1914/15, S. 173-180.

- Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum. Hrsg. u. eingeleitet von Helmut H. DIEDERICH, Frankfurt 1987 ("Kinematograph", Nr. 4).

Gust. TAUDIEN, Maler heraus. In: Der Kinematograph, Nr. 348, 27.8.1913.

- Nochmals: Maler heraus! In: Der Kinematograph, Nr. 353, 1.10.1913.

Fritz TEJESSY, Die Sozialisierung der Kinoindustrie. In: Die Glocke (München), Nr. 27, 4.10.1919, S. 858-863.

Fritz TERVEEN (Hrsg.), Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland, Emsdetten 1959 (Beiträge zur Filmforschung, Band 3).

Walter THIELEMANN, Die Mimik der Kinoschauspieler. In: Der Kinematograph, Nr. 321, 19.2.1913.
 - Die sozialen Fragen im Lichte der Kinodramatik. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 10, 8.3.1913, S. 20, 22, 24, 33.
 - Zum neuen Jahre. Rückblicke und Ausblicke. In: Der Kinematograph, Nr. 367, 7.1.1914.
 - Humor im Film. In: Der Kinematograph, Nr. 385, 13.5.1914.
 - Deutschtum und Kinematographie. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 6, 1914/15, S. 117-118.

J. THIEMANN, Kinodrama und Bühnendrama. In: Volkskultur (Berlin-Schöneberg), Nr. 1, 1.1.1914, S. 11-15.

Jerzy TOEPLITZ, Geschichte des Films. Band 1: 1895-1928, Berlin 1972.

Hans TRAUB (Hrsg.), Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943.

Hans TRAUB/Hans Wilhelm LAVIES, Das deutsche Filmschrifttum. Eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen, Leipzig 1940.

Richard TREITEL, Theaterübertragung. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 39, 27.9.1906, S. 291-29.
 - Zum Kampf gegen die Kinematographen-Theater. In: Der Kinematograph, Nr. 31, 31.7.1907.

Francois TRUFFAUT, Die Filme meines Lebens, München 1976.

-tt-, Der Nordisk-Union-Oliver-Konzern. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 12, 1914/15, S. 252-254.

Kurt TUCHOLSKY (Ignaz), Kino. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 6, 6.2.1913, S. 181-182.
 - (Peter Panter), Zwei venetianische Nächte. In: Die Schaubühne, Nr. 17, 23.4.1914, S. 485-486.

Andrew TUDOR, Film-Theorien, Frankfurt 1977.

Walter TURSZINSKY (W. T.), Der "Kientopp". In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 7, 14.2.1907, S. 183-184.
 - Kinodramen und Kinomimen. In: Die Schaubühne, Nr. 39, 29.9.1910, S. 989-992. Teilnachdruck in: Hätte ich das Kino!, S. 38-39. Nachdruck: Die Filmkunst und ihre Darsteller. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 115, 8.10.1910, S. 4, 6. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
 - Asta Nielsen. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 85, 20.2.1913, 1. Beilage, S. 5. Gekürzter Nachdruck in: Kunst im Kino (Berlin), Nr. 9, 1913, S. 4-8. Nachdruck in: SCHWEINITZ.
 - Suzanne Grandais. In: Kunst im Kino, Nr. 4, 1913, S. 1-3.
 - Der Filmregisseur. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 35, 30.8.1913, S. 49-50.

Kurt ULLMANN, Wege zu einer Filmkunst, Berlin 1913.
 - Künstlerische Möglichkeiten des Films. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 8, 22.2.1913, S. 27-28. Nachdruck in: Wege zu einer Filmkunst.
 - Die Furcht vor der Langeweile. Eine Entgegnung. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 18, 3.5.1913, S. 22-23.
 - Prinzipielles über Filmdarstellung. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 20, 17.5.1913, S. 37-38. Nachdruck in: Wege zu einer Filmkunst.

UNFLAT, Spulen-Spiele. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 50, 10.12.1908, S. 580-581.

Franz UNGER, Buchhandel und Kinematograph. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel (Leipzig), Nr. 75, 3.4.1913, S. 3441-3442.

Margit VÉSZI (Vébi), Über Flimmersprache, Kinoästhetik und andere neue Begriffe. In: Pester Lloyd (Budapest), Nr. 44, 20.2.1914, Morgenblatt, S. 1-2. Nachdruck mit Einführung von Helmut H. DIEDERICHS in: Film- und Fernsehwissenschaft. Mitteilungen (Berlin), Nr. 2, 1990, S. 29-31.

Adolf VETTER/Wolfgang SCHUMANN, Kinofragen der Zeit, 194. Dürerbund-Flugschrift zur Ausdruckskultur, München 1924.

Robert VOLKNER, (Umfrageantwort). In: Frankfurter Zeitung, Nr. 149, 31.5.1912, 1. Morgenblatt, S. 3.

W., Deutschland voran! In: Lichtbild-Bühne, Nr. 62, 19.9.1914, S. 5-6.

J. W., Wer soll das Kinodrama schreiben? Eine Erwiderung. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 36, 6.9.1913, S. 23, 26, 39.
- Eine Erwiderung. Offener Brief an Herrn Taudien. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 42, 18.10.1913, S. 40, 45.

K. W., Die Detektiv-Films. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 14, 4.4.1914, S. 28, 37.

Clemens WAGENER, Kinematograph und Theaterreform. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 3, 1912/13, S. 57-59.

Edward Ch. WAGENKNECHT/Anthony SLIDE, The Films of D. W. Griffith, New York 1975.

Rune WALDEKRENTZ/Verner ARPE, Knaurs Buch vom Film, München Zürich 1956.

Howard Lamarr WALLS, Motion Pictures 1894-1912, Washington 1953.

Dieter Helmuth WARSTAT, Frühes Kino der Kleinstadt, Berlin 1982.

Willi WARSTAT, Allgemeine Ästhetik der photographischen Kunst auf psychologischer Grundlage, Halle a.d.S. 1909.

- Die künstlerische Photographie, Leipzig 1913.

- Vom "Geschmack" der Völker.Studien vor der Lichtbildbühne. In: Die Grenzboten (Berlin), Nr. 6, 7.2.1912, S. 281-287.

- Zwischen Theater und Kino. In: Die Grenzboten, Nr. 23, 1912, S. 483-488.

- Städtische Musterlichtbildbühnen. Ihre Bedeutung für die Reform des Kinematographenwesens, für Volks- und Jugenderziehung. In: Die Grenzboten, Nr. 39, 1912, S. 601-616.

- Das künstlerische Problem in der Photographie und in der Kinematographie. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 1, 1913/14, S. 7-10; Nr. 2, 1913/14, S. 32-34; Nr. 8, 1913/14, S. 188-192.

- Der patriotische Film,wie er ist und wie er sein könnte. In: Bild und Film, Nr. 6, 1914/15, S. 109-111.

- Häfker, Hermann: Der Kino und die Gebildeten.(Rezension). In: Bild und Film, Nr. 7/8, 1914/15, S. 163-166.

- Aus dem Kampfe um die Kinoreform. In: Die Grenzboten, Nr. 3, 1914, S. 127-132.

- Die Grundlagen des Expressionismus. In: Die Grenzboten, Nr. 20, 1914, S. 312-318.

- Was ist aus der Kinoreform geworden? In: Monatshefte der Comeniusgesellschaft für Volkserziehung (Leipzig), Nr. 3, 1917, S. 70-74.

- /Franz BERGMANN, Kino und Gemeinde, M.Gladbach 1913 (Lichtbühnen-Bibliothek Nr. 3).

William WAUER, Szene und Szenenwechsel. In: Die Schaubühne (Berlin), Nr. 29, 19.7.1906, S. 61-64.

A. WEBER, Kino und Kunst. (Eine Entgegnung). In: Pädagogische Reform (Hamburg), Nr. 9, 4.3.1914, S. 129; Nr. 12, 25.3.1914, S. 169.

Michael WEDEL (Hrsg.), Max Mack: Showman im Glashaus, Berlin 1996 (Reihe "Kinemathek", Band 88)

Paul WEGENER, Schauspielerei und Film. In: Berliner Tageblatt, Nr. 27, 15.1.1915, Abendausgabe.

- Die künstlerischen Möglichkeiten des Films. In: Kai MÖLLER (Hrsg.), Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen, Hamburg 1954, S. 102-113. Nachdruck in: Der Regisseur und Schauspieler Paul Wegener, München o.J. (n. pag.). Nachdruck: Neue Kinoziele. In: GÜTTINGER. Teilnachdruck in: Hätte ich das Kino! Gekürzte Erstpublikation: Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes. In: Kunstwart (München), Nr. 7, 1. Januarheft 1917, S. 13-15. Nachdruck in: SCHWEINITZ.

Albert WEHLER, Der Wert einer Kinotheater-Kritik in der Tagespresse. In: Der Kinematograph, Nr. 305, 30.10.1912.

Rudolf WEINMANN, Für das Kinostück. In: Die Scene (Berlin), Nr. 5/6, Mai/Juni 1918, S. 49-52.

Kurt WEISS, Der Einfluß der Verfilmung auf den buchhändlerischen Absatz literarischer Werke. In: Der Turmhahn (Leipzig), 2. Märzheft 1914, S. 338-340.

Kurt WEISSE, Eine neue Aufgabe für den Kino. In: Der Kinematograph, Nr. 142, 15.9.1909.

Bernward WEMBER, Wie informiert das Fernsehen?, München 1976.

Hans WENDELIN, Folgen der Lichtspiele für die Schaubühne. In: Bühne und Welt (Hamburg), Nr. 4, 2. Novemberheft 1913, S. 183.

Hans WERTH, Öffentliches Kinematographenrecht, Jur. Diss. Erlangen 1910.

Peter WIEMAR, Zur Kinokultur. In: Die Brücke (Groß-Lichterfelde-West), September 1913, S. 353-356.

Albert WILD, Die Bekämpfung des Kinematographenunwesens, Zürich 1913 (Separatdruck aus dem Schweizerischen Jahrbuch für Jugendfürsorge über das Jahr 1912, S. 61-112).

R. H. WILDERMANN, Kino-Dramatik. In: Kölnische Zeitung, Nr. 1449, 29.12.1912, Unterhaltungsblatt.

Albert WILKENING/Heinz BAUMERT/Klaus LIPPERT (Hrsg.), Kleine Enzyklopädie Film, Leipzig 1966.

Chr(istian) WINTER, Es muß etwas geschehen, Reden allein hilft nichts: In: Der Komet (Pirmasens), Nr. 1241, 2.1.1909, S. 12.

K. W. WOLF-CZAPEK, Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes, Berlin 2. Aufl. 1911 (1908).

- Über den Stil des Kunstfilms. In: Der Kinematograph, Nr. 189, 10.8.1910.

- Hinter den Kulissen des kinematographischen Theaters. In: Die Gartenlaube (Leipzig), Nr. 16, 1911, S. 345-348.

Artur WOLFF, Denkschrift betreffend die Kinematographentheater, die durch ihr Überhandnehmen geschaffenen Mißstände und Vorschläge zu einheitlichen gesetzlichen Maßnahmen. Im Auftrage des Präsidiums des Deutschen Bühnenvereins, Berlin 1912.

Karl WOLFFSOHN (Hrsg.), Jahrbuch der Filmindustrie 1922/23, Berlin 1923.

Peter WUSS, Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms, Berlin 1990.

-X., Zur Darstellungs-Technik bei den Filmaufnahmen. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 39, 30.9.1911, S. 8, 10.

X., Massenverblödung. In: Der Roland von Berlin (Berlin), Nr. 33, 12.8.1909, S. 1076-1080.

Gerhard ZADDACH, Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst, Berlin 1929.

Hans ZEISEL, Zur Geschichte der Soziographie. In: Marie JAHODA/Paul F. LAZARSELD/Hans ZEISEL, Die Arbeitslosen von Marienthal, Frankfurt 1975.

August Hermann ZEIZ, Lichtspielkunst und Malerei. In: Erste Internationale Film-Zeitung, Nr. 27, 5.7.1913, S. 30-32.

E. O. ZELLU, Die sozialdemokratische Projektionszentrale. In: Bild und Film (M.Gladbach), Nr. 9/10, 1913/14, S. 238-239.

Friedrich von ZGLINICKI, Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer, Hildesheim und New York 1979 (Berlin 1956).

Roswitha ZIEGLER, Ein Gespräch mit Frau Dr. Emilie Altenloh-Kiep über ihre Arbeit "Soziologie des Kinos". In: Frauen und Film (Berlin), Nr. 14, Dezember 1977, S. 49-50.

Dieter E. ZIMMER, Im Zielfernrohr der Kameras. In: Joachim PAECH (Hrsg.), Schülerfernsehen, Stuttgart 1977, S. 198-202.

Victor ZMEGAC, Exkurs über den Film im Umkreis des Expressionismus. In: Sprache im technischen Zeitalter (Berlin), Nr. 35, 1970, S. 243-257.

Fedor von ZOBELTITZ, Film-Literatur. In: Das literarische Echo (Berlin), Nr. 15, 1.5.1911, Spalten 1102-1105.

Adolf ZÜRNDORFER, Aus den Kinderjahren des Kinematograph. In: 25 Jahre Kinematograph, Berlin o.J. (1932), n. pag. (5.-6. Seite)

Anhang

Griffith' "Biograph"-Filme in Deutschland

Die folgende Aufstellung verzeichnet über 200 Filme von David Wark Griffith aus dessen Arbeitsphase bei der "American Biograph", also aus den Jahren 1908 bis 1913, die in Deutschland vor dem Ersten Weltkrieg angeboten wurden. Die Liste ist unvollständig, denn es sind weitere "Biograph"-Filme in Deutschland gelaufen, bei denen Originaltitel und Zuhörigkeit zum Griffithschen Oeuvre nicht eindeutig festgestellt werden konnten. Hier erscheinen nur jene Filme, die mit ausreichender Sicherheit identifiziert wurden, entweder durch Gleichheit des Titels oder dessen direkte Übersetzung, aber auch durch inhaltlichen Vergleich, sofern dieser möglich war.

Erstes Ordnungsprinzip der Liste ist das Erscheinungsdatum/Zensurdatum der deutschen Fassungen. Diese Daten waren jedoch nicht für alle Filme exakt zu ermitteln, deshalb wird nur das Erscheinungsjahr genannt. Die Zahl in Klammern, die in der ersten Hälfte der Liste dem deutschen Titel folgt, bezieht sich auf BIRETTs Werk "Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911" (*kursiv* ist diese Zahl, wenn BIRETT den Film zwar ausweist, aber nicht Griffith zuordnet).²³⁶⁶

In Klammern nach dem Originaltitel steht das amerikanische Release-Datum sowie bei Filmen, die länger als eine Rolle waren, die Rollenzahl. Ein Sternchen markiert die fünf Filme, die doppelt in der Liste vorkommen, weil sie in zwei verschiedenen Jahren in Deutschland verliehen wurden.

Quellen der deutschen Angaben: Für die Jahre 1909 bis 1911 Herbert BIRETT, "Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911" (München 1991). Für die Jahre 1911 bis 1914 die Rubriken "Der Filmeinkäufer" und "Verbotene Filme" aus den Jahrgängen 1911 bis 1914 der Berliner "Lichtbild-Bühne" sowie als Ergänzung das von Herbert BIRETT zusammengestellte "Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920" (München 1980).

Quellen der amerikanischen Angaben: Edward WAGENKNECHT/Anthony SLIDE, "The Films of D. W. Griffith" (New York 1975), Kemp R. NIVER, "D. W. Griffith. His Biograph Films in Perspective" (Los Angeles 1974) und der Reprint der "Biograph Bulletins 1908-1912" (New York 1973).

Auf eine filmhistorische Besonderheit ist hinzuweisen: The Battle at Elderbush Gulch lief als Die Waisen der Ansiedlung bereits im November 1913 in Deutschland an - viereinhalb Monate vor seiner amerikanischen Uraufführung.

1909

Die Bekehrung eines Alkoholikers (1455) – A Drunkard's Reformation (1.4.1909)

Auferstehung (863) – Resurrection (20.5.1909)

Der Landarzt (8362) – The Country Doctor (8.7.1909) *

1910

Der Weizenkönig (15988) – A Corner in Wheat (13.12.1909) *

In einem Sack (6850) – In a Hempen Bag (16.12.1909)

Die Probe (11469) – The Test (16.12.1909) *

Felsige Pfade (4074) – The Rocky Road (3.1.1910)

Die Tänzerin von Butte (13796) – The Dancing Girl of Butte (6.1.1910)

Ihre verzweifelte Lage (6561) – Her Terrible Ordeal (10.1.1910)

Circusblut (2372) – The Call (20.1.1910)

²³⁶⁶ Aus BIRETTs Liste wurden alle Filmtitel eliminiert, bei denen die Zuordnung zu Griffith nicht mit den Angaben im "Biograph Bulletin" übereinstimmte (z.B. die Nummern 2968, 3186, 5597, 5918, 6153, 11466, 8333). Dagegen lässt BIRETT eine ganze Reihe von Griffith-Filmen vermissen, die nachweislich in Deutschland angeboten wurden (siehe z.B. alle Filme des Jahres 1911 ohne BIRETT-Nummer).

Die Ehre seines Geschlechts (3058) – The Honor of his Family (24.1.1910)
 Sein letztes Spiel (13006) – The Last Deal (27.1.1910)
 Klosterluft (7913) – The Cloister's Touch (31.1.1910)
 Der Plan des Herzogs (11329) – The Duke's Plan (10.2.1910)
 Eine Nacht und dann ... (10305) – One Night, and Then -- (14.2.1910) *
 Der Engländer und das Mädchen (3371) – The Englishman and the Girl (17.2.1910)
 Sein letzter Einbruch (13003) – His Last Burglary (21.2.1910)
 Zähmung eines Ehemannes (16579) – Taming of a Husband (24.2.1910)
 Schicksalsfügung (12426) – The Thread of Destiny (7.3.1910)
 In Alt-Californien (6771) – In Old California (10.3.1910)
 Ein Mann (9379) – The Man (12.3.1910)
 Die Bekehrten (1448) – The Converts (14.3.1910)
 Der getreue Eckart (5210) – Faithful (21.3.1910)
 Der verschlungene Pfad (15302) – The Twisted Trail (24.3.1910)
 Roman aus den californischen Bergen (12072) – A Romance of the Western Hills (11.4.1910)
 Du sollst nicht (2873) – Thou shalt not (18.4.1910) *
 Die amerikanischen Goldsucher (388) – The Gold-Seekers (2.5.1910)
 Das ewige Meer (3772) – The Unchanging Sea (5.5.1910)
 Liebe im Rosenhain (8818) – Love Among the Roses (9.5.1910)
 Die zwei Brüder (16887) – The Two Brothers (12.5.1910)
 Auf stillen Pfaden (844) – Over Silent Paths (16.5.1910)
 Ramona (11684) – Ramona (23.5.1910)
 In der Blütenzeit (6812) – In the Season of Buds (2.6.1910)
 Ein Kind des Ghetto (7599) – A Child of the Ghetto (6.6.1910)
 In den amerikanischen Grenzstaaten (6786) – In the Border States (13.6.1910)
 Die Erscheinung am Fenster (3638) – The Face at the Window (16.6.1910)
 Die Notiz auf dem Fahrplan (10643) – The Marked Time-Table (23.6.1910)
 Kindliches Ahnen (7697) – A Child's Impulse (27.6.1910)
 Karl Trubels erster Schatz (7459) – Muggsy's First Sweetheart (30.6.1910)
 Ein mitternächtlicher Liebesbote (9933) – A Midnight Cupid (7.7.1910)
 Was das Massliebchen wahrsagte (15795) – What the Daisy Said (11.7.1910)
 Kindliches Gottvertrauen (7699) – A Child's Faith (14.7.1910)
 Ein plötzlicher Lichtstrahl (11338) – A Flash of Light (18.7.1910)
 Als die Glocken klangen (258) – As the Bells Rang Out! (21.7.1910)
 Der Ruf zu den Waffen (12199) – The Call to Arms (25.7.1910)
 Des Vaters Stolz (14979) – Her Father's Pride (4.8.1910)

1911

Kellner Nummer 5 (7561) – Waiter No. 5 (3.11.1910)
 Schlichte Nächstenliebe (12543) – Simple Charity (10.11.1910)
 Suschen's Sonnenschein (13774) – Sunshine Sue (14.11.1910)
 Eine Zauberflöte (16616) – The Song of the Wildwood Flute (21.11.1910)
 Zurückgewonnene Liebe (16858) – Winning Back His Love (26.12.1910)
 Das Haus mit den geschlossenen Fensterläden (5846) – The House With Closed Shutters (8.8.1910)
 Die Offenbarung der Violine (10718) – The Message of the Violin (24.10.1910)
 Die List eines Kindes (8984) – A Child's Stratagem (5.12.1910)
 Seine Schwägerin (13032) – His Sister-in-Law (15.12.1910)
 Herzensklänge aus vergangenen Tagen (6119) – Hearts Beats of Long Ago (6.2.1911)
 Wenn Männer lieben (16069) – When a Man Loves (5.1.1910)
 Sein Gelöbniß (12999) – His Trust (16.1.1911)
 Schicksalswendung (12434) – Fate's Turning (23.1.1911)
 Ihr Opfer (6551) – Her Sacrifice (26.6.1911)
 Im Fischerdorf (6609) – Fisher Folks (16.2.1911)
 Das goldene Mahl (5333) – The Golden Supper (12.12.1910)
 Der italienische Barbier (7053) – The Italian Barber (9.1.1910)
 Zwei Wege (16945) – The Two Paths (2.1.1911)
 Der Myrthenkranz (10255) – A Wreath of Orange Blossoms (30.1.1911)
 Was geschieht mit unseren Alten? (15810) – What Shall We Do With Our Old? (13.2.1911)
 Seine Tochter (13034) – His Daughter (23.2.1911)
 Das Gewissen (5226) – Conscience (9.3.1911)

Des Kindes Schuh (7678) – A Baby's Shoe (9.3.1911)
 Der Sieg der Unschuld (13115) – The Lily of the Tenements (27.2.1911)
 War er ein Feigling? (15781) – Was He A Coward? (18.3.1911)
 Der Klang der Violine (7730) – The Voice of the Violin (18.3.1909)
 Der Stationsvorsteher von Einsiedel (13484) – The Lonedale Operator (23.3.1911)
 Das zerbrochene Kreuz (16675) – The Broken Cross (6.4.1911)
 Schneiders Anti-Lärm-Feldzug (12599) – Schneider's Anti-Noise Crusade (8.4.1911)
 Pepita (11125) – The Spanish Gypsy (30.3.1911)
 Die Häuptlingstochter – The Chief's Daughter (10.4.1911)
 Ein Ritter der Landstraße – A Knight of the Road (20.4.1911)
 Jones und seine neuen Nachbarn – Jones and His New Neighbors (29.3.1909)
 Die Medizinflasche (9612) – The Medicine Bottle (29.3.1909)
 Vertrauen (15364) – Confidence (15.4.1909)
 Die wahnsinnige Köchin (15694) – The Maniac Cook (4.1.1909)
 Madame Rex – Madame Rex (17.4.1911)
 Eine unhöfliche Gastgeberin (14771) – A Rude Hostess (8.4.1909)
 Das Halstuch (5753) – His Mother's Scarf (24.4.1911)
 Rivalisierende Indianer (12020) – The Mended Lute (5.8.1909)
 Der unrechte Weg – The Crooked Road (22.5.1911)
 Die weiße Rose der Wildnis – The White Rose of the Wilds (25.5.1911)
 Jones versucht arretiert zu werden (7211) – Trying To Get Arrested (5.4.1909)
 Eine Tragödie auf Korsika (14263) – A Romany Tragedy (29.5.1911)
 Das Lächeln eines Kindes (8328) – A Smile of a Child (5.6.1911)
 Soldatenblut (13241) – Fighting Blood (29.6.1911)
 Folgen der Trunksucht (4352) – What Drink Did (3.6.1909)
 Enoch Arden (3400) – Enoch Arden (Part I 12.6.1911, Part II 15.6.1911)
 Die einsame Villa (3194) – The Lonely Villa (10.6.1909)
 Der Dieb und das Mädchen (2626) – The Thief and the Girl (6.7.1911)
 Robert, der Feigling (12025) – Bobby, the Coward (13.7.1911)
 Der Bruder des Häuptlings (2120) – The Indian Brothers (17.7.1911)
 Der eifersüchtige Ehemann – The Jealous Husband (10.7.1911)
 Der Amor vom Lande (405) – A Country Cupid (24.7.1911)
 Der letzte Tropfen Wasser (8743) – The Last Drop of Water (27.7.1911)
 Das Märchen von der blinden Prinzessin (9281) – The Blind Princess and the Poet (17.8.1911)
 Der Geigenbauer von Cremona – The Violin Maker of Cremona (7.6.1909)
 Die Rose von Kentucky – The Rose of Kentucky (24.8.1911)
 War es gerecht? – Was Justice Served? (21.6.1909)
 Die Leidenschaft für die Bühne – The Ruling Passion (7.8.1911)
 Die Rückkehr des Sohnes – The Son's Return (14.6.1909)
 Die kleine Heldin (7790) – The Stuff Heroes Are Made Of (4.9.1911)
 Ein Versehen – The Old Confectioner's Mistake (7.9.1911)
 Hans der Geck – Dan the Dandy (18.9.1911)
 Das Halsband – The Necklace (1.7.1909)
 Der Brahma Diamant (2036) – The Brahma Diamond (4.2.1909)
 Die Leiden eines Bettlerknaben (8657) – The Adventures of Billy (19.10.1911)
 Indianerliebe (6922) – The Squaw's Love (14.9.1911)
 Der Landarzt (8362) – The Country Doctor (8.7.1909) *
 Der Grenzzoffizier und die Schmugglerstochter (5457) – The Revenue Man and the Girl (25.9.1911)
 Frauenrache (4493) – A Woman Scorned (30.11.1911)
 Das Herz des Geizhalses (6094) – Money Mad (4.12.1908)²³⁶⁷

²³⁶⁷ Zuordnung nach Birett (1991). Titellähnlichkeit und zeitlicher Zusammenhang sprechen eher für "The Miser's Heart" (20.11.1911).

1912

Die Schlacht (12462) – The Battle (6.11.1911)
 Wie die Alten sangen – As in a Looking Glass (18.12.1911)
 Eines Kindes Stimme – The Voice of the Child (28.12.1911)
 Der Klapperstorch – The Baby and the Stork (1.1.1912)
 Das Abenteuer des Indianers – The Indian Runner's Romance (23.8.1909)
 Der alte Buchhalter – The Old Bookkeeper (18.1.1912)
 Ein Gottesgericht – For His Son (22.1.1912)
 Schwesterliche Liebe – A Sister's Love (8.2.1912)
 Des Fischers Töchterlein – The Mender of Nets (15.2.1912)
 Der kleine Sonnenschein – The Sunbeam (26.2.1912)
 Herrn Beckers Einbrecher – Jones' Burglar (9.8.1909)
 Unter glühendem Himmel – Under Burning Skies (22.2.1912)
 Der Hausfreund – The Friend of the Family (15.7.1909)
 Willis Kriegslist – Billy's Stratagem (12.2.1912)
 Die verwelkten Lilien – The Faded Lilies (17.6.1909)
 Die Wurzel des Übels – The Root of Evil (18.3.1912)
 Die Dorfkokette – A Siren of Impulse (4.3.1912)
 Zwei Perlenketten – A String of Pearls (7.3.1912)
 Die Prinzessin des Westens – The Goddess of Sagebrush Gulch (25.3.1912)
 Die kleine Lehrerin – The Little Teacher (11.10.1909)
 Die Strafe – The Punishment (4.4.1912)
 Doch mit des Geschickes Mächten – Fate's Interception (8.4.1912)
 Iola's Versprechen – Iola's Promise (14.3.1912)
 Das Erwachen – The Awakening (30.9.1909)
 Da werden Weiber zu Hyänen – The Female of the Species (15.4.1912)
 Mädchenart – Just Like a Woman (18.4.1912)
 Verliebte Herzen – Tender Hearts (15.7.1909)
 Der Einsiedlerin Pflichttreue – The Girl and Her Trust (28.3.1912)
 Er wünscht sich ein Kind – Wanted, A Child (30.9.1909)
 Hier Geschäft, dort Verbrechen – One Is Business, The Other Crime (25.4.1912)
 Zur mitternächtlichen Stunde – A Lodging for the Night (9.5.1912)
 Das kleinere Übel – The Lesser Evil (29.4.1912)
 Der alte Schauspieler – The Old Actor (6.5.1912)
 Sein verlorener Schatz – His Lost Love (18.10.1909)
 Lederstrumpf – Leather Stocking (27.9.1909)
 Der strenge Vater – Home Folks (6.6.1912)
 Der erwachte Mut – The Spirit Awakened (20.6.1912)
 Ein zeitweiliger Friedensschluß – A Temporary Truce (2 reels, 10.6.1912)
 Als Könige Richter waren – When Kings Were The Law (20.5.1912)
 Das Gänseliesel – Lena and the Geese (17.6.1912)
 Die Todesscheibe – The Death Disc (2.12.1909)
 Des Vagabunden Dankbarkeit – An Outcast Among the Outcasts (30.5.1912)
 In einem Sack – In a Hempen Bag (16.12.1909)
 Der mißlungene Trick – The Trick That Failed (29.11.1909)
 Des Bergbewohners Ehre – The Mountaineer's Honor (25.11.1909)
 Die Dorfschule zu Einsiedel – The School Teacher and the Waif (27.6.1912)
 Die Probe (11469) – The Test (16.12.1909) *
 Dampf gegen Benzin – A Beast at Bay (27.5.1912)
 Das offene Gartentor – The Open Gate (22.11.1909)
 In der Fensternische – In the Window Recess (29.11.1909)
 Um ihre Seele zu retten – To Save Her Soul (27.12.1909)
 Zwei Frauen und ein Mann – Two Women and a Man (15.11.1909)
 Die Vorgeschichte des Menschen – Man's Genesis (11.7.1912)
 Das Haarwuchsmittel – An Indian Summer (8.7.1912)
 Am Tage danach – The Day After (30.12.1909)
 Das Licht, das kam – The Light That Came (11.11.1909)
 Auf steinigem Pfad – The Rocky Road (3.1.1910)
 Der Weizenkönig (15988) – A Corner in Wheat (13.12.1909) *
 Des Himmels Rache – Heaven Avenges (18.7.1912)
 Die Tänzerin – The Dancing Girl of Butte (6.1.1910)

Die Eifersucht und der Mann – Jealousy and the Man (22.7.1909)
 Die gefährliche Handtasche – A Troublesome Satchel (19.4.1909)
 Die Sage der Pueblos – A Pueblo Legend (2 reels, 29.8.1912)
 Für die Ehre seiner Familie – The Honor of His Family (24.1.1910)
 Das schlechte Beispiel – A Child's Remorse (8.8.1912)
 Blinde Liebe – Blind Love (12.9.1912)
 Des Indianers Ansicht – The Redman's View (9.12.1909)
 Im Italienviertel – In Little Italy (22.12.1909)
 Ein Weihnachtsstreich – A Trap for Santa Claus (20.12.1909)
 Noch eine Nacht und dann (10305) – One Night, and Then -- (14.2.1910) *
 Die geschminkte Dame – The Painted Lady (24.10.1912)
 Im dunklen Viertel von New York – The Musketeers of Pig Alley (31.10.1912)
 Der Plan des Herzogs – The Duke's Plan (10.2.1910)

1913

So nah und doch so fern – So Near, Yet So Far (30.9.1912)
 Blutsverwandt – Heredity (4.11.1912)
 Mein Baby – My Baby (14.11.1912)
 Der New-Yorker Hut – The New York Hat (5.12.1912)
 Der Verräter – The Informer (21.11.1912)
 Drei Freunde – Three Friends (2.1.1913)
 Du sollst nicht (2873) – Thou shalt not (18.4.1910) *
 Öl und Wasser – Oil and Water (6.2.1913)
 Brüder – Brothers (3.2.1913)
 Liebe im Hotel – Love in an Apartment Hotel (27.2.1913)
 Der unwillkommene Gast – The Unwelcome Guest (15.3.1913)
 Der kleine Quälgeist – The Little Tease (2 reels, 12.4.1913)
 Die Waisen der Ansiedlung – The Battle at Elderbush Gulch (2 reels, 28.3.1914)
 Olafs Dankbarkeit – Olaf - An Atom (19.5.1913)
 Ein mütterliches Herz – The Mothering Heart (2 reels, 21.6.1913)
 Seiner Mutter Sohn – His Mother's Son (31.5.1913)
 Das kummervolle Gestade – The Sorrowful Shore (5.7.1913)
 Der Wanderer – The Wanderer (3.5.1913)

1914

Yaquis Rache – The Yaqui Cur (2 reels, 17.5.1913)
 Judith von Bethulien – Judith of Bethulia (4 reels, 8.3.1914)